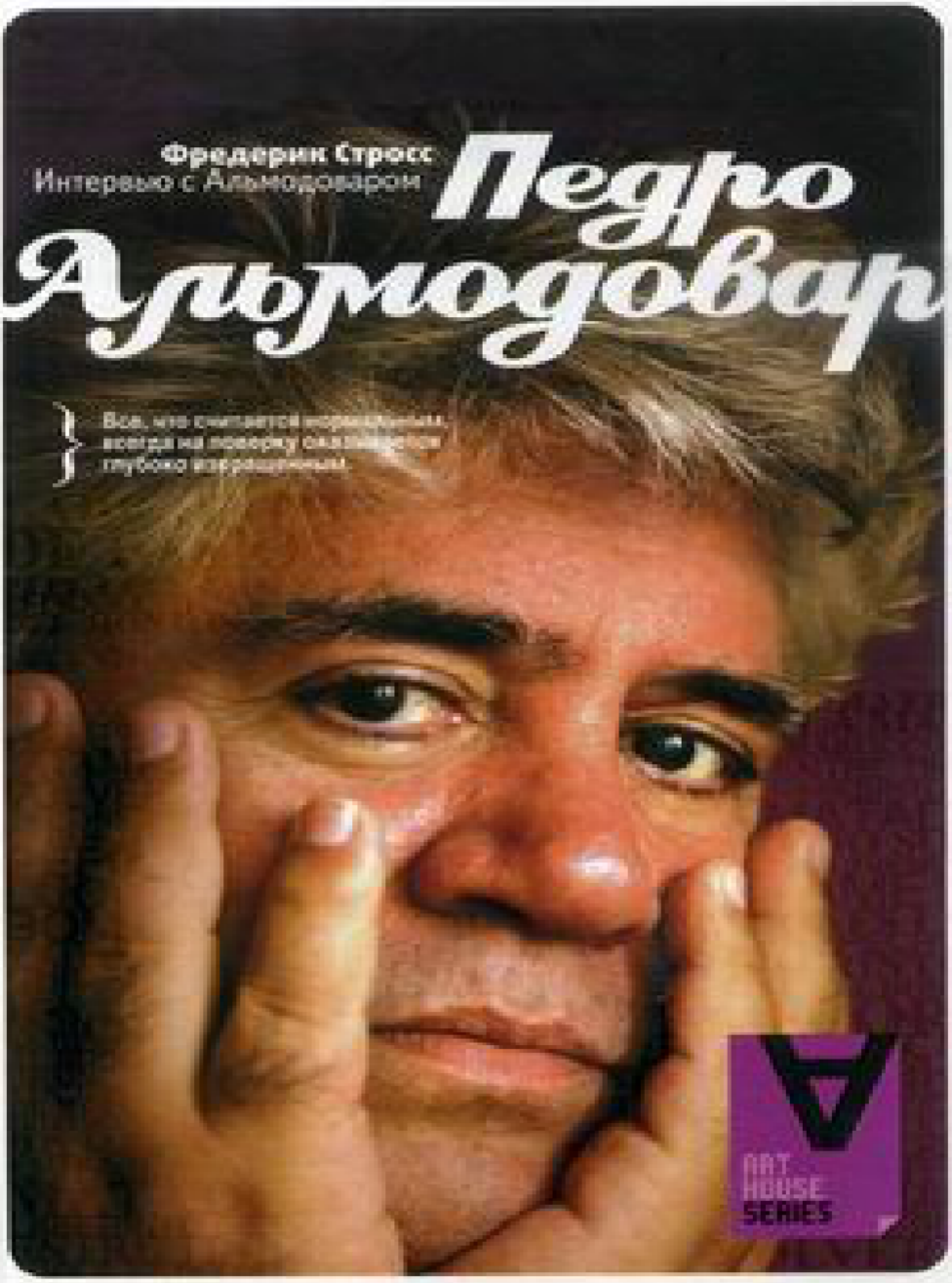
Фредерик Стросс
Интервью с Альмодоваром

Педро Альмодовар

Все, что считается нормальным, всегда на поверку оказывается глубоко извращенным.



ART HOUSE SERIES

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Педро Альмодовар – самый знаменитый из испанских кинорежиссеров современности, культовая фигура, лауреат «Оскара» и каннской «Золотой ветви». Он из тех редких постановщиков, кто, обновляя кинематографический язык, пользуется широкой зрительской любовью, свидетельством чему такие хиты, как «Женщины на грани нервного срыва», «Цветок моей тайны», «Живая плоть», «Все о моей матери», «Дурное воспитание», «Возвращение» и др. Смешивая все мыслимые жанры и полупародийный китч, Альмодовар густо приправляет свое фирменное варево беззастенчивым мелодраматизмом. Он признанный мастер женских образов: страдания своих героинь он разделяет, их хитростями восхищается, окружающие их предметы возводит в фетиш.

Эта книга не просто сборник интервью, а цикл бесед, которые Альмодовар на протяжении нескольких лет вел с видным французским кинокритиком Фредериком Строссом.

- Фредерик Стросс
  - Кинематограф желаний
  - ИНТЕРВЬЮ
    - Жизнь – это комедия
    - Кино как жажда успеха
    - Хозяин своего желания
    - Идиллии и идолы студии
    - Искусственное и его изнанка
    - Страсти в Мадриде
    - С открытым сердцем
    - Время тайн
  - Фильмография
  - Иллюстрации
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9

Фредерик Стросс
Интервью с Педро Альмодоваром

Кинематограф желаний

В своих фильмах Педро Альмодовар предельно парадоксален и ироничен: не стоит воспринимать этот мир слишком всерьез, в любой очевидной бессмыслице можно обнаружить глубокий смысл, а к норме нас приближает только отклонение от нее. Женщина, которая раньше была мужчиной, оказывается способной на возвышенную материнскую любовь, и никто лучше мужчины, ставшего женщиной, не в состоянии так убедительно передать свое восхищение истинной женственностью. Наиболее характерным в этом отношении для Педро Альмодовара стал фильм «Все о моей матери», где он блестяще продемонстрировал свое умение смешивать драму и комедию, рассказывая о парадоксах любви и секса. Столь же парадоксальным образом ему удалось сделать достоянием масс то, о чем раньше почти никто ничего не знал и не слышал. Поэтому не стоит удивляться, что в одном из интервью, которых он дал за свою карьеру уже не меньше нескольких сотен или даже тысяч, он как-то обмолвился, что терпеть не может отвечать на вопросы журналистов. Еще один очевидный парадокс: рассуждая о своих фильмах, невольно рискуешь поставить под сомнение искренность, спонтанность и, как он сам любит говорить, безрассудство творческого порыва. Не говоря уже о том, что для Педро Альмодовара не существует более скучной темы для разговора, чем Педро Альмодовар, который ему уже порядком поднадоел и от которого он постоянно пытается ускользнуть, выдумывая всякие невероятные истории. Так что несколько лет назад его одолевали серьезные сомнения, когда мы начали делать с ним серию интервью.

Позднее, когда мы уже приступили к работе над этой книгой, Педро поделился со мной своим мнением о наших первых беседах, опубликованных в 1994 году и воспроизведенных здесь. В целом он был ими удовлетворен, поскольку эти интервью были у нас переведены и большинство интервьюировавших его журналистов имели возможность их достаточно тщательно проштудировать. «Эта книга должна стать чем-то вроде школьного учебника», – заявил он мне. Если уж ты готовишься выслушать лекцию Педро Альмодовара, никогда не помешает пролистать его предыдущие уроки: таким образом, повод для создания образцового (школьного) пособия, к составлению которого мы приступили, был найден, причем ничуть не менее и не более серьезный, чем повод для создания практически всех фильмов Альмодовара. И опять-таки откровенно парадоксальный, как и сам образ Альмодовара-преподавателя. Какой же из него

наставник, если он только и делает, что постоянно иронизирует над теми, кто мечтает повторить его творческие и коммерческие успехи, всячески подчеркивая, что вряд ли может служить примером для других? возможно, немного прояснить ситуацию способно вот это детское воспоминание, которым он поделился с Венсаном Остриа (в интервью, опубликованном в журнале «Инрокюптибль» в сентябре 1995 года), одним из наиболее добросовестных и внимательных к его творчеству критиков:

> Поскольку на нашей улице никто не умел ни читать, ни писать, моя мать, которая всегда отличалась практической хваткой, решила на этом немного подзаработать: мы вместе с ней – а для своего возраста я был очень продвинутым – сочиняли письма для соседок и читали им те, что они получали. Но этим моя мать не ограничилась и пошла еще дальше. Раз уж я был таким умным и знал массу вещей, о которых другие даже не догадывались, то она захотела сделать из меня преподавателя. Таким образом, после работы в поле, к девяти часам вечера, все дети, большинство из которых были гораздо старше меня – некоторым уже исполнилось пятнадцать, а то и двадцать, – приходили к нам, одетые с иголочки, как на прием к врачу, а я учил их читать, писать и считать. Даже не представляю, и как это моя мать додумалась сделать из меня школьного учителя в восемь лет *(смеется)*… Иногда мои актрисы выступают по телевизору и говорят: «Педро такой строгий, он так много от нас требует». Однажды, услышав это, моя мать заметила: «Они все говорят о его требовательности, а он ведь с детства был таким» *(смеется)*… Когда я вел урок, дети частенько жаловались: «Ах, какой Педро строгий!» Довольно забавная история, кстати. Пожалуй, мне стоило бы снять об этом фильм.

Вот так, очевидно, Педро Альмодовар и представляет себе идеальную школу: без особых условностей, но с достаточно строгой дисциплиной, чтобы каждый мог дать волю собственной фантазии и проникнуться идеей создания фильма. Кроме того, этот пример прекрасно вводит нас в курс предстоящего обучения: мы сразу видим перед собой чрезвычайно требовательного и внимательного к мелочам кинематографиста. Не говоря уже о ни на секунду не покидающем нас удовольствии от самого процесса создания фильма, когда он постепенно обретает свою форму, ибо Педро Альмодовар относится к числу тех режиссеров, которые всегда готовы поделиться этим удовольствием с другими. И

практически любое его общение с публикой это подтверждает. В частности, я помню, как во время организованных журналом «Кайе» дебатов, приуроченных к Парижскому фестивалю 1988 года, Педро оказался в центре внимания собравшейся там толпы «зрителей». А его ответ на вопрос: «Что бы вы могли сегодня посоветовать начинающему кинематографисту?» – привел всех в дикий восторг. Вот что он тогда сказал: «Ну, во-первых, надо обладать определенным шармом, причем не просто для того, чтобы располагать к себе людей, а еще и чтобы найти двадцать человек, которые согласились бы бесплатно сняться в твоей первой короткометражке. Кроме того, надо уметь склонять на свою сторону тех, кто относится к тебе с предубеждением. В общем, обаяние и вера в себя не помешают, а если ты еще и сексуально привлекателен, тогда еще лучше. А вот для второй короткометражки потребуются уже упорство, цинизм и наглость, да и о занятиях спортом тоже не стоит забывать, дабы поддерживать себя в тонусе. Надо также обладать достаточной мерой коварства, чтобы как можно дольше удерживать возле себя тех, кого ты уже пару раз использовал». Советы дельные и вполне могут пригодиться на практике, ибо шутливый тон в данном случае не просто вызывает улыбку, а скорее побуждает к действию: заразительна уже сама манера поведения советующего. Именно в этом и заключается главное достоинство уроков Педро Альмодовара: он в совершенстве постиг науку воплощения своих желаний в жизнь.

Рассказывая о фильмах Альмодовара, эта книга одновременно повествует еще и о последовательном воплощении в жизнь его самой главной страсти. Страсти человека, который захотел посвятить себя кино в семидесятые годы, находясь практически в полной изоляции от окружающего мира, в Ла-Манче. Эта страсть, ясное дело, является настолько необычной, что вынуждена сама прокладывать себе русло, увлекая за собой и стимулируя все остальные желания, причем по ходу книги она не только не ослабевает, а становится все более глубокой и непреодолимой. Больше всего впечатляет, что Альмодовар не утрачивает восприимчивости к новым визуальным образам и различным романтическим идеям, хотя и сумел почти сразу заявить о себе как о полностью сформировавшемся и зрелом мастере. Путь вроде бы найден, но его поиски ни на секунду не прекращаются, поэтому история создания Альмодоваром своего кино столь часто парадоксальным образом переплетается с судьбами его персонажей. Уже давно кто-то заметил, что название одного из его фильмов, «Лабиринт страстей», вполне подошло бы и для остальных, поскольку все они представляют

собой весьма причудливые истории страстей и влечений, какие только можно обнаружить в запутанных лабиринтах неисчерпаемой человеческой фантазии. Однако это нисколько не мешает почти сразу же почувствовать, что все персонажи подчиняются еще и железной логике одного, самого главного желания. Это отчетливо видно в том же «Лабиринте страстей». Со свойственной ему режиссерской непосредственностью Альмодовар уже в самом начале выстраивает планы так, что они прямо указывают на объект притяжения взглядов героя и героини фильма: плотно обтянутые джинсами и тесными брюками мужские промежности. Подобная вспышка ярко выраженного сексуального влечения бросается в глаза в начале практически всех фильмов Альмодовара, включая «Женщин на грани нервного срыва», где оно так и остается неудовлетворенным, или же в «За что мне это?» и, наконец, в «Законе желания», повествующем о непостоянстве этого коварного чувства. Альмодовар не жалеет красок, чтобы запечатлеть желание во всей его полноте, когда мишень четко обозначена и может быть поражена прямым попаданием, но не забывает и о всевозможных изгибах и нюансах, без которых это описание было бы тоже не совсем полным. Такое впечатление, что натянутый лук, приблизившись к мишени, порой вдруг начинает стрелять мячиками, подобно электрическому бильярду.

Сексуальность, лежащую в основе желания, Альмодовар кладет в основу и своих постановок, позаимствовав Для этой цели хичкоковский принцип: снимать сцены любви так, будто речь идет о чем-то совсем другом. Так, в «Свяжи меня!» страстное телесное слияние Виктории Абриль и Антонио Бандераса на самом деле преподносится как акт куртуазного общения, приближающего героев к познанию самих себя. А все объятия в «Высоких каблуках» являются достаточно очевидной вариацией на тему материнской любви. И подобные ракурсы могут смещаться до бесконечности, ибо Альмодовар постоянно переосмысляет и деформирует половую принадлежность своих персонажей. Однако с течением времени сексуальность перестает быть главной составляющей всех желаний и чувств в его фильмах, которые и композиционно тоже начинают строиться несколько иначе. Первые, правда, еще очень слабо ощутимые перемены можно обнаружить уже в «Женщинах на грани нервного срыва». Вся история там построена на комической невозможности общения женщины со своим любовником, однако самое главное заключается как раз в том, что она собирается ему сказать: а она хочет сообщить ему о своей беременности. И вот к этой идее зарождения новой жизни Алмодовар все чаще и чаще обращается

в своих последних фильмах. Чудо рождения в начале «Живой плоти», а затем в «Цветке моей тайны» и «Все о моей матери» говорит о том, что это уже совсем другой взгляд на тело, которое дарит человеку жизнь. Все это свидетельствует о зрелости кинематографиста, отметившего в начале нового столетия свой полувековой юбилей, ибо теперь по-прежнему продолжая наслаждаться жизнью, он все чаще начинает задумываться о смысле существования. А надо сказать, эта способность меняться с годами дана далеко не каждому, и тем более поражает, как в своих фильмах, статьях и интервью, когда речь заходит о его прошлом, Альмодовар умудряется высказывать в высшей степени суровые и трезвые оценки, не теряя при этом ни грамма свойственного ему чувства юмора и целомудрия. Однако никакие перемены не способны заставить его изменить самому себе и остепениться, хотя в его сюжетах и стало больше чувств, а не чувственности. Ибо, о чем бы ни говорил Педро Альмодовар в своих фильмах, по-настоящему его всегда волновало только одно чувство, одно-единственное желание.

Главным для него всегда было то, что связывает людей друг с другом, будь то сексуальное влечение, желание отдаться или же подарить кому-то новую жизнь. Быть всегда связанным с Другим, стремиться к обретению полного любовного и амниотического слияния (как у влюбленных в «Живой плоти») – вот что объединяет практически всех героев Альмодовара, вне зависимости от того, радуются они, страдают или же вовсе лишены каких-либо забот. В фильме «Все о моей матери» такая связь обнаруживается в семейных отношениях, понятных каждому из нас, ибо речь идет о материнской и сыновней любви. Однако эта связь присутствует и в более ранних фильмах Альмодовара, где все порой преподносится в утрированно пугающем виде: беспорядочная жизнь, которую невозможно представить без амфетаминов и «колес». Но и наркотики в конечном счете приводят к тому же, что и любовь: к зависимости. Многие герои Альмодовара, подобно незабываемому персонажу Франчески Нери в «Живой плоти», часто употребляют кокаин (или же испытывают тайную слабость к виски, как Мариса Паредес в «Цветке моей тайны») до того, как окончательно «подсесть» на любовь. Нечто подобное и происходит с Мариной (Виктория Абриль) в «Свяжи меня!», на что указывает уже само название фильма, напоминающее бесстыдную команду участника садомазохистского акта, правда, в данном случае речь идет о подчинении по любви. Привяжи меня к себе, а сам привяжись ко мне!

Все персонажи Альмодовара стремятся к подобной

привязанности, хотя и дорожат свободой и независимостью, ибо полное порабощение любовью способно поставить под угрозу их существование – что мы и видим на примере героини «Женщин на грани нервного срыва» и прочих «Almodovar's girls»[1]. Но существует ли такая идеальная связь, которая бы не ограничивала нашу свободу?

Разве что ее можно выдумать, и тогда эту захватывающую историю можно смотреть снова и снова, начиная с «Пепи, Люси, Бом и остальных девушек», изобретая все новые связи, привязанности, духовные, чувственные, любовные, сексуальные, на любой вкус. Такова история и самого Педро Альмодовара, который в своих фильмах продемонстрировал стремление к независимости и радикальной свободе, однако успех к нему пришел только благодаря его уникальной способности чувствовать связь со зрителями. Его фильмы влюбляют нас в себя, заставляют смеяться и плакать, но одновременно они делают нас свободными, раскрепощая наш дух и все наши желания. Заражать других своей увлеченностью кино можно, только если делаешь это с подлинной одержимостью и обращаешься прямо к сердцу людей.

ИНТЕРВЬЮ

Жизнь – это комедия
«Пепи, Люси, Бом и остальные девушки» (1980)
«Лабиринт страстей» (1982)

По тому, сколь стремительно Педро Альмодовар ворвался в кино, сразу было видно, что он уже давно набрал необходимый разбег. Его первые короткометражки отмечены духом приподнятого, праздничного настроения, характерного для возвращающегося к демократии и нормальной жизни Мадрида. Но еще гораздо раньше, когда молодой кинематографист вынужден был прозябать в полной глуши и одиночестве, он уже практически созрел для того, чтобы потрясать и удивлять своим искусством: годы детства сформировали его как зрителя, и именно тогда он обрел непоколебимую веру в силу воображения. Эта вера окрепла в нем под влиянием чтения, сочинительства и увлечения кинематографом: чем дальше юный Альмодовар уносился от окружающей его реальности, тем ближе он подходил к пониманию того, что на самом деле с ним происходит в жизни. А это значит, что между самой раскрепощенной фантазией и реальностью есть какая-то связь, и кино именно для того и существует, чтобы эту связь всячески поддерживать и укреплять. «Пепи, Люси, Бом…», а затем и «Лабиринт страстей» – это истории слегка «отъехавших», эксцентричных персонажей, ничуть не сомневающихся в том, что мир создан именно для таких, как они. А Педро Альмодовару его мадридская жизнь действительно должна была напоминать кино. Комедию в новом жанре.

«Пепи, Люси, Бом…» стали твоим первым фильмом, имевшим коммерческий успех в Испании. А что было до1980 года, который стал началом твоего «официального» признания?

До «Пепи, Люси, Бом…» начиная с 1972 года я снял множество фильмов на пленку «Супер-8», в основном, конечно, короткометражных, хотя был и один полнометражный, так что моим самым первым фильмом, отснятым в этом формате еще в 1978 году, можно считать «Ну трахни же меня, Тим!». Вообще-то я приехал в Мадрид в 1968-м, но мне потребовалось три года, чтобы освоиться в этом городе, устроиться в испанскую

телефонную компанию «Телефоника», где я смог заработать себе на восьмимиллиметровую камеру, и только после того, как вокруг меня собралась группа единомышленников, я почувствовал, что готов попробовать себя в кино. В то время в Мадриде, как, впрочем, и в Барселоне, подобного рода андеграундное творчество было гораздо более динамичным и разнообразным, чем в наши дни, если, конечно, сейчас оно вообще существует. Множество людей снимали тогда фильмы на «Супер-8», объединялись в ассоциации и клубы и даже проводили собственные фестивали. Причем Барселона была гораздо более восприимчивой ко всем этим новым веяньям в искусстве, которые под влиянием американской культуры и контркультуры ощущались не только в кино, но и в комиксах, моде, и особенно в определенном образе жизни. Тем более забавно, что спустя десять лет, в конце семидесятых, именно в Мадриде авангардное движение развилось и набрало силу, в то время как Барселона под давлением политики и каталонского сепаратизма, наоборот, изолировалась и замкнулась на собственных проблемах.

В семидесятые годы я довольно часто наведывался в Барселону, чтобы показывать мои восьмимиллиметровые фильмы на праздниках и фестивалях. Постепенно я становился популярным режиссером «Супер-8», поскольку мои картины забавляли зрителей и пользовались у них успехом, и, как потом выяснилось, не случайно. Правда, те, кто считал себя спецом по «Супер-8», то есть не только снимал фильмы, но еще и параллельно сочинял о них теоретические трактаты, не особенно меня жаловали, так как мои картины казались им чересчур повествовательными. На «Супер-8» тогда действительно в основном делалось концептуальное кино, которое находилось под большим влиянием различных андеграундных объединений вроде того же «Флуксуса», куда входила Йоко Оно, а в этом кино интрига практически отсутствовала. Например, я помню, как один режиссер просто некоторое время прогуливался со своей камерой внутри деревенского дома, и потом его фильм состоял только из того, что он успел там заснять. В моих же фильмах, напротив, всегда присутствовала какая-нибудь история. Иначе бы я просто вообще никогда не взял в руки камеру. Однако в кругу тех, кто причислял себя к движению «Супер-8», присутствие даже слабого намека на сюжет ассоциировалось с кинематографом сороковых годов и считалось архаикой. В конце концов я начал чувствовать себя в этой группе чужаком, хотя мое присутствие там было вполне естественным. Я пробовал снимать в самых разных жанрах, и многое было сделано даже под впечатлением библейских эпопей Сесиля Де Милля. Мы снимали без всякого

технического оборудования, при естественном освещении, так что съемка обычно превращалась во что-то вроде дружеской вечеринки, и каждый сам рылся в шкафах своей матери или сестры, чтобы сделать себе костюм. В своих фильмах я последовательно пытался воссоздать атмосферу настоящего кинопроката. Я даже снимал псевдоновости, псевдорекламу и уже только потом непосредственно сам фильм. Успех составленных таким образом программ держался на том, что каждая демонстрация превращалась в своеобразный хэппенинг. Дело в том, что на «Супер-8» было крайне сложно записывать звук, который получался очень низкого качества, поэтому все фильмы были немыми, а я становился рядом с проектором и сам изображал голоса всех персонажей, комментировал происходящее и иногда даже критиковал то, что мне не нравилось в игре актеров. Кроме того, я еще и пел, и у меня имелся небольшой магнитофон, который позволял мне вводить в мои фильмы песни. В общем, это был настоящий живой спектакль, и публике все это ужасно нравилось. Просмотры обычно проходили у моих друзей, но я все организовывал так, будто это мировая премьера фильма, которого все давно ждут, так что атмосфера царила по-настоящему праздничная. Моя известность росла, меня стали приглашать показывать свои программы в барах и дискотеках, затем в частных» киношколах, которые тогда только-только стали появляться в Мадриде, в художественных галереях и наконец – это стало своеобразной кульминацией того периода – в мадридской Синематеке.

А перед тем как самому начать снимать, ты много посмотрел фильмов?

Да, хотя я начал ходить в кино лет уже только с десяти, потому что в деревне, где я жил до тех пор, такой возможности у меня практически не было. В Касересе, где в шестидесятые годы я учился в колледже, можно было даже посмотреть кое-какие американские комедии тех лет: например, фильмы Фрэнка Ташлина или же Блейка Эдвардса, несколько лент Билли Уайлдера, и, помню, мне очень понравились «Двое на дороге» Стенли Донена. Там же, в Касересе, я увидел первые фильмы французской Новой волны, «Четыреста ударов», «На последнем дыхании», великие ленты итальянских неореалистов, первые картины Пазолини, Висконти и Антониони, которые произвели на меня неизгладимое впечатление. Все эти фильмы, казалось бы, не имели никакого отношения к моей жизни, но мне почему-то все равно их содержание казалось чрезвычайно близким и понятным. А когда я посмотрел «Приключение» (1960), я был просто потрясен и сказал себе: «Боже мой, да это же все обо мне», – и

самое удивительное, что я тогда был еще совсем ребенком и понятия не имел о том, что собой представляет буржуазия. Однако в этом фильме говорилось о скуке, а я в своей глухой провинции был прекрасно знаком с этим чувством… Так что я практически полностью отождествлял себя с Моникой Витти и готов был повторять вслед за ней: «Даже не знаю, чем заняться, ну и ладно, пошли тогда в ночной клуб… Кажется, я о чем-то думаю… а о чем, не знаю…» Сейчас я понимаю, что подобная экзальтированность слегка отдает китчем, но это, вероятно, можно объяснить чрезмерной сентиментальностью, характерной для геев вроде меня, однако я на самом деле тогда так чувствовал и полностью погрузился в эти ощущения. Помню еще, что именно после прочтения «Здравствуй, грусть» Франсуазы Саган я осознал себя законченным нигилистом. К тому времени я уже сумел избавиться от влияния религиозного воспитания, так как понял, что карьера священника – это не для меня. И в «Кошке на раскаленной крыше» Теннеси Уильямса (Ричард Брукс, 1958) – а этот фильм стал для церкви чуть ли не воплощением греха – я тоже сразу узнал себя и окончательно понял: «Я принадлежу к миру греха и вырождения». Мне было всего двенадцать лет, но когда кто-нибудь спрашивал меня: «А кем ты себя считаешь?», я неизменно отвечал: «Нигилистом».

И ты уже понимал, что это значит?

Да, отчасти. Это ведь означает полное отсутствие смысла, и поскольку в моей жизни тогда не было никакого смысла, мне было совсем несложно это понять. Меня практически ничто не связывало с окружающим миром, поэтому я чувствовал себя отверженным Богом нигилистом. И это понимание было почерпнуто мной тогда из кино. С великой классикой кинематографа я смог познакомиться только десятью годами позже, в самом конце шестидесятых, когда стал ежедневно посещать мадридскую Синематеку: там я впервые увидел пропущенные мной в детстве вестерны, великолепные американские комедии тридцатых и сороковых годов – Любича, Престона Стерджеса, Митчелла Лайзена, – которые привели меня в настоящий восторг. А я ведь даже не слышал о существовании этих режиссеров, как не знал и о немецких экспрессионистах, от знакомства с которыми я просто лишился дара речи, настолько они меня потрясли.

Но ты, вероятно, достаточно много читал?

Да, все время. Мне было где-то лет девять, когда я купил свою первую книжку. Никто не говорил мне, что я должен читать, никто мне ничего не рекомендовал, поэтому все открытия я делал самостоятельно, и вначале мне в основном попадались довольно

стандартные книги. Поскольку мы жили в небольшой деревушке, мои сестры и мать заказывали покупки по почте в большом испанском магазине «Эль Корте Инглес», который стал для меня чем-то вроде музея. В каталоге было полно красивых фотографий продававшихся товаров – и именно они способствовали пробуждению во мне интереса к прекрасному. Мои сестры покупали вещи для дома, а я – книги, правда, без особого разбора, а просто книги, которые предлагал «Эль Корте Инглес». В основном это были бестселлеры начала шестидесятых: «Адвокат дьявола», «Синухе-египтянин» Мики Валтари, книги Морриса Уэста и Вальтера Скотта, хотя там были и «Степной волк» Германа Гессе, и знаменитая «Здравствуй, грусть», после прочтения которой я невольно воскликнул: «Боже мой, все-таки в этом мире есть существа, похожие на меня, а значит, я не так одинок!» Испанских писателей я тогда совсем не читал и впервые познакомился с ними в двадцать лет: они тоже произвели на меня достаточно сильное впечатление, особенно реалисты конца прошлого века. В лицее нам совсем мало рассказывали о Рембо или Жене, но они сразу же меня заинтересовали, и я начал читать их и некоторых других «проклятых поэтов». Именно знакомство с французскими авторами сделало из меня по-настоящему страстного читателя. Ну а в 1968 году, когда я приехал в Мадрид – а это был пик всеобщего увлечения южноамериканской литературой, – я уже буквально заглатывал книги одну за другой, к тому же проблем с тем, где достать ту или иную книгу, там у меня не было.

Значит, ты практически полностью сформировался уже к двенадцати годам.

Трудно сказать, сформировался я или нет, но определенно знаю, что практически все вещи, которые интересуют меня сегодня, занимали меня уже тогда, во всяком случае, какого-то специального образования, чтобы открыть их для себя, мне не требовалось, поскольку я пришел к ним очень рано.

И все это время ты чувствовал себя совершенно одиноким.

Одиноким, совсем одиноким! Помню, в возрасте десяти лет я рассказывал своим товарищам о «Девичьем источнике» Бергмана, который меня очень впечатлил. Они же смотрели на меня почти с ужасом, хотя и не без любопытства, все это им было глубоко чуждо. В лицее я тоже практически ни с кем не общался, так как не находил со своими соучениками ничего общего. Мои интересы совершенно ни в чем ни с кем не совпадали. И только приехав в Мадрид, я впервые встретил людей, которых интересовало то же, что и меня.

Значит, до этого ты жил как бы в параллельном мире.

Именно.

Думаю, что это должно было беспокоить твоих родителей.

Конечно. Помню, как моя мать, глядя на меня и уперев кулаки в бока, частенько сокрушалась: «И где только он всему этому научился?»

Значит, твой характер формировался в достаточно непростых условиях?

В детстве одиночество может способствовать развитию сильной личности. Однако может привести и к серьезному неврозу, – к счастью, со мной этого не случилось. Наверное, потому, что я всегда любил наблюдать за жизнью других, и мне этого вполне хватало, чтобы чувствовать определенное удовлетворение. Однако я всегда оставался только наблюдателем и никогда ни в чем не участвовал.

То есть, несмотря на одиночество, аутистом ты все-таки не был.

Нет, к счастью, у меня был довольно сильный характер, и, должен сказать, иногда меня даже забавляло собственное положение. Уже в детстве я постоянно произносил монологи. И порой окружающие слушали меня очень внимательно. Позже, когда я вышел на сцену, чтобы играть в постановках лицейского театра, а затем – чтобы представлять собственные фильмы, я понял, что одиночество, которое ощущаешь на сцене, очень напоминает то, что я ощущал в детстве, когда говорил о том, что люблю. Вот почему я так прекрасно чувствую себя на сцене, и именно это обстоятельство, несомненно, способствовало моему успеху. Я никогда не боялся сцены и всегда чувствовал себя там как у себя дома.

А когда ты решил спеть с Макнамарой, как потом в эпизоде из «Лабиринта страстей», тобой тоже двигало стремление во чтобы то ни стало появиться на сцене?

Да, но главным было не столько тщеславие, сколько просто желание отвести душу и повеселиться. Сцена дает человеку такие неповторимые ощущения, что я бы всем рекомендовал попробовать себя на ней. Это вовсе не значит, что непременно нужно сделать нечто такое, что обязательно должны увидеть и оценить другие. Но просто это ужасно интересно – иметь в качестве собеседника целую группу людей, а не одного человека.

Однако эти твои выступления с Макнамарой были еще и весьма провокационны.

Безусловно, хотя сегодня они бы, вероятно, показались еще более провокационны – сейчас общество стало гораздо консервативнее.

Ты так спокойно рассказываешь о своем детстве, будто не

испытывал особых притеснений со стороны окружающих, хотя всегда вроде бы считалось, что сельское население по большей части состоит из моралистов и ретроградов.

И еще каких! В нашей деревне я с самого младенчества был окружен запретами и предрассудками, которым мне абсолютно не хотелось следовать и с которыми я буду потом бороться всю свою жизнь. Хорошо, если ты начинаешь понимать это достаточно рано, однако это понимание далось мне совсем не легко, ценой неимоверных усилий. Мое детство не было совсем уж кошмарным, но и радостным его тоже не назовешь, поскольку окружающие глядели на меня без особого одобрения, хотя я тогда был еще совсем ребенком, и осуждать меня им тоже вроде было не за что. Я не хочу ничего драматизировать, но это было достаточно неприятно. К счастью, серьезных последствий все это для меня не имело: я всегда был очень положительным ребенком, и, кроме того, чтение и кино стали для меня своеобразным убежищем, где я мог по-настоящему отвести душу. Хотя все равно я постоянно чувствовал себя отверженным обществом маргиналом. Но я нашел в себе силы, чтобы выстоять. Забавно то, что я всегда очень трезво оценивал происходящее, старался быть терпеливым и много лет ждал, пока наконец не нашел круг близких себе по духу людей.

А в Мадриде ты еще где-нибудь учился?

Нет, хотя я получил нечто вроде аттестата, собирался поступить в университет и, кроме того, изучать кино, однако для поступления в университет у меня не хватало денег, а Франко только что закрыл киношколу. Поэтому я решил, что буду себе просто жить и таким образом постепенно просвещаться во всех областях. Я посещал Синематеку, читал, купил себе восьмимиллиметровую камеру и вообще вел очень активный образ жизни. Кроме того, я работал, и это тоже многому меня научило. В «Телефонике» я шокировал всех уже одним своим видом – у меня были очень длинные волосы, и одет я был тоже не как все. На самом деле, я тогда вел как бы двойную жизнь. С девяти до пяти занимался административной работой, а вечером – уже совсем-совсем другим. Но эти годы не прошли для меня даром, хотя бы потому, что именно в «Телефонике» я по-настоящему узнал жизнь мелкой испанской буржуазии, которую мог наблюдать лишь там. Это открытие повлияло на мое кино, ведь до того я был знаком только с нищенским существованием сельских тружеников.

Педро Альмодовар
«НУ ТРАХНИ ЖЕ МЕНЯ, ТИМ!»

Собственно говоря, я снимал свой первый полнометражный фильм «Ну трахни же меня, Тим!» в течение всего 1977 года, а какую-то часть, точно помню, еще и в 1978-м. Это было мое прощание с форматом «Супер-8», и мне хотелось создать нечто значительное, по крайней мере по своим размерам.

До этого (с 1973-го) я делал только небольшие фильмы продолжительностью от трех до тридцати минут, и мое обучение, хотя и было абсолютно кустарным, все же нуждалось в опыте более развернутого повествования. Хотя бы для того, чтобы я мог почувствовать себя настоящим режиссером. А для этого, как я тогда считал, было просто необходимо, чтобы фильм длился по меньшей мере полтора часа. Остальные проблемы (сопряженные с этой продолжительностью) я собирался решить столь же быстро и решительно.

Идея снять полнометражную ленту в конце концов стала такой навязчивой, что мне от нее уже было не отвертеться. В то время я работал простым служащим в телефонной компании (откуда уволился лишь в 1981 году, когда приступил к съемкам «Лабиринта страстей») и понимал: чтобы сделать полнометражный фильм, мне придется здорово напрячься. Но в жизни мне уже не раз доводилось воплощать свои замыслы, начиная практически с нуля. Так что я пошел на это совершенно сознательно. Я был готов к любым лишениям и ни секунды не колебался. Другой бы на моем месте задумался об элементарной нехватке средств, однако я был тогда еще настолько наивен, что всерьез считал, будто у меня есть все необходимое (история, которую нужно рассказать, месячная зарплата, которую можно слегка урезать, чтобы купить необходимые материалы, друзья, готовые играть, небольшое монтажное приспособление, восьмимиллиметровая камера и два прожектора по 500 ватт). Кроме того, у меня на руках имелись еще два серьезных козыря: железная воля и полная раскрепощенность в использовании кинематографического языка.

Главное, чтобы хватило времени и терпения.

Моим единственным намерением было рассказать историю на понятном всем языке. Отсутствие опыта и знаний мне тогда нисколько не мешало; во всяком случае, я отдавал себе в этом отчет и, более того, старался сознательно сделать эту неискушенность

частью своего кинематографического языка. Помню, когда фильм уже был завершен, выяснилось, что в нем отсутствует один эпизод. Я снял то, как героиня отводит своего слепого друга в дом, где он берет уроки игры на гитаре. И мне было совершенно ясно, что не мешало бы также показать, как она его оттуда забирает. Однако съемки закончились, и этот эпизод уже было невозможно снять, поэтому у меня возникла идея смонтировать эту сцену, когда она ведет его на урок, но в обратном порядке, и тоже вставить в фильм. Так что, вместо того чтобы входить в здание, они теперь из него выходили, правда, двигались спиной вперед. А если демонстрация картины еще и сопровождалась комментарием типа «…и она так же забирала его», то все было совершенно понятно и даже выглядело как своеобразная шутка.

А вот со звуком у «Супер-8» дела обстояли совсем хреново, то есть эта задача при такой пленке практически не решалась, что меня абсолютно не устраивало, но я не имел ни физических сил, ни необходимых технических средств, чтобы этим специально заниматься. Однако я вовсе не собирался снимать немое кино. Мои тогдашние персонажи, как и теперешние, без остановки говорили, более того, иногда они еще и пели. В общем, звук был чрезвычайно важен, иначе зритель, даже крайне благожелательно настроенный, просто ничего бы не понял.

Решение проблемы напрашивалось само собой. Мне самому пришлось сопровождать показ различными комментариями и подражать голосам персонажей. И все это «в прямом эфире». Я назвал это «прямой звук»: из моего рта – в уши зрителей. Мой брат Агустин отвечал за музыку, то есть по моей команде ставил кассету с музыкальным фоном, который я подбирал заранее. Показы превращались в настоящие праздники. В то время это называлось «хэппенинг». И я никогда не слышал, чтобы люди еще где-нибудь смеялись так, как на этих просмотрах.

Тогда не существовало никакой дистрибьюторской сети для фильмов, снятых в некоммерческом формате, за исключением разве что нескольких специальных фестивалей, которые почти всегда проходили в Барселоне. Поэтому, для того чтобы хоть одно человеческое существо смогло увидеть мои фильмы, я должен был заняться этим сам: раз дистрибьюторских

организаций не существует, значит, их нужно создать. Естественно, мне пришлось начинать с мест весьма далеких от кинематографа: с публичных праздников, баров и т.д. Затем мне удалось проникнуть в художественные галереи и фотошколы. А однажды мне даже позволили провести показ в Синематеке, что было для меня тогда знаком несомненного признания. Надо также сказать, в то время во мне было столько юношеской энергии и обаяния, что практически все двери распахивались передо мной исключительно благодаря моему шарму, настойчивости и упорству. Помню, премьера «Ну трахни же меня, Тим!» проходила на торжественном празднике у покойного Хуана Марча – мир праху его.

И хотя это и был мой первый полнометражный фильм, я так и не изменил методов озвучивания. А делал все как и обычно, то есть во время просмотра. Однако полнометражное кино требовало от меня гораздо больших усилий. И мне уже с трудом удавалось выдержать напряжение до конца (все время оставаться таким же бодрым), не прибегая к помощи алкоголя.

Побывав с этим фильмом в целой куче самых разнообразных мест и даже затеяв уже съемки новой картины «Пепи, Люси, Бом…», я все же решил записать наконец звуковую дорожку, дабы иметь возможность показывать его, не прилагая столь титанических усилий по имитации голосов актеров в прямом эфире (публика, правда, тоже в этом всегда активно участвовала).

Магнитная лента у «Супер-8» очень тоненькая и хрупкая. И вероятно, некоторые звуки уже исчезли. У «Супер-8», кстати, еще и с негативами проблемы, так что, я думаю, лет через шестнадцать картинки тоже пострадают, тем не менее, поддавшись настойчивым уговорам Диего Галана, я дал согласие на демонстрацию этого фильма на Фестивале. Меня часто об этом просили, и иногда просьбы исходили от весьма влиятельных организаций, например, от Музея современного искусства в Нью-Йорке, но я всегда относился к своему доисторическому материалу с чрезвычайной стыдливостью. Ответственными за показ были люди, которые обеспечили перевод фильма на «Бетакам» и уверяли, что он их по-настоящему тронул. Что касается меня, то я, конечно же, волновался. Перед премьерой меня всегда охватывают сомнения, и в голове

вдруг мелькает что-то вроде: «Да кого это вообще может интересовать, кроме меня и моего брата?»

Как бы то ни было, но именно этот фильм является главным доказательством наличия у меня таланта рассказчика и врожденной интуиции. Не хотелось бы впадать в грех гордыни, но я действительно так считаю.

Уже из названия видно, что эта история представляет собой мелодраму более чем сомнительного свойства, где присутствуют намеки на множество тем, которые я впоследствии буду развивать в десятках фильмов. Это история пары жалких слепцов, которые недовольны тем, что вынуждены лгать друг другу. Они поют и даже имеют успех, но в конце должны дорого за него заплатить, ценой своего одиночества.

Поскольку выбора у меня не было, то я сам сыграл главного героя. Правда, была еще Мерседес Гильямон (известная в кино как Эва Сива), член популярной группы «Лос Голиардос» и, ко всему прочему, еще и настоящий ангел, так как кто бы еще на ее месте нашел время, чтобы приходить сниматься на протяжении почти целого года.

Кроме Эвы Сива (через пару лет великолепно сыгравшей Люси), в съемках участвовали еще и другие актеры, с которыми мне также довелось работать позже: Кити Манвер, Кармен Маура (ей фатальным образом досталась роль сотрудницы телевидения, ибо именно эту роль через несколько лет ей предстояло исполнить уже не в кино, а в жизни), Фабио де Мигель, Ковадонга Каденас, Пеп Мунне, Бланка Санчес, Гильермо Перес Вильяльта и многие другие.

Технический персонал отсутствовал. Почти все делал я сам. Сам расставлял осветительные приборы (два прожектора по 500 ватт, а остальное – что бог пошлет) и камеру, а когда я переходил на другую сторону, то просил кого-нибудь нажать на выключатель. Пользуясь случаем, я хотел бы поблагодарить здесь всех людей, которые помогли мне снять этот первый полнометражный фильм. Их было много, и они поддерживали меня, как могли: то давая тысячу песет на покупку пленки, то помогая сменить бобину или же предоставляя в мое распоряжение свой дом. И если бы их там не было, то, возможно, сегодня не было бы и никакого Альмодовара, а был бы просто какой-нибудь господин Педро Альмодовар Кабальеро.

Значит, ты не просто ждал, когда перед тобой распахнутся двери в мир, частью которого ты себя ощущал, а сам участвовал в создании этого мира, постепенно становясь одной из главных фигур мадридского кино.

Я бы не сказал, что участвовал в создании этого мира, – просто мы двигались навстречу друг другу, и в какой-то момент наши усилия объединились. Однако, прибыв в Мадрид, я как будто действительно переступил через какой-то порог навстречу свободе, несмотря на диктатуру Франко, ибо там вовсю кипела подпольная жизнь, а подполье для меня было совершенно естественным и привычным состоянием.

Ты ничего не сказал об актерах, которых видел подростком. Какие актеры и особенно актрисы оказали на тебя наиболее сильное влияние?

Самые почетные места на моем персональном Олимпе занимают великие актрисы сороковых и пятидесятых годов. Даже в актрисах, с которыми мне приходится непосредственно работать, я всегда нахожу сходство с Кэрол Ломбард, Ширли Маклейн раннего периода или Кэтрин Хепберн, создавшей слегка идеализированный образ женщины, который сильно повлиял на то, что я делаю в кино.

На одной из фотографий, датированной семидесятыми годами, ты вместе с братом – на фоне постера с Мерилин Монро. Однако ее ты почему-то не назвал.

Некоторое сходство с моей Кикой можно обнаружить У такой женщины из народа, как Джульетта Мазина из «Ночей Кабирии», или даже Холли Голайтли из «Завтрака у Тиффани», однако невинность, чувственность и непосредственность Мерилин ей тоже совсем не чужды. Я считаю Мерилин великолепной актрисой, но абсолютно нетипичной. Ее последняя роль в «Неприкаянных» Джона Хьюстона до сих пор остается одним из моих самых сильных кинематографических впечатлений. В Мерилин, которая теперь, как и Джеймс Дин, стала чем-то вроде общего места, меня больше всего впечатляет не ее эффектная внешность, но эта ее очень личная и совершенно не академическая манера игры, а также ранимость и невинность, которые столь же характерны и для Кики. Я открыл для себя Мерилин, когда мне еще не было и двенадцати, поэтому ее талант и необыкновенный характер смог до конца оценить гораздо позже. Что касается упомянутой тобой фотографии, то на ней мы с Агустином во время съемок концептуальной короткометражки, идею которой я потом снова попытался реализовать в «Законе желания»: я имею в виду установку алтаря, посвященного Мерилин. Одна ее фотография венчала этот алтарь,

а все ступеньки, ведущие к клиру, тоже были сделаны из книг с ее изображениями на обложках. Вместо образов святых мужского и женского пола над алтарем также были развешены фотографии Мерилин с маленькими освещавшими их свечками. В Испании, особенно в деревнях, любят возводить алтари. Над алтарем всегда развешивают образа, которые помогают людям, поддерживают их в трудную минуту и позволяют им чувствовать себя не такими одинокими. Моя мать, например, больше всего поклонялась образу Кармельской Девы, а я вот – образу Мерилин, но суть та же. Все-таки не стоит забывать, что я вырос в деревне. И хотя в детстве я практически не участвовал в жизни окружающего меня мира, все, что я видел вокруг себя, не могло не оказать определенного влияния на меня и на то, что я стал потом делать.

Мне почему-то кажется, что ты всегда испытывал сильную тягу к литературному творчеству. Во-первых, в твоих фильмах присутствует множество пишущих персонажей, начиная с монашки из «Нескромного обаяния порока», которая сочиняет сентиментально-эротические романы, до молодого писателя Эстебана во «Все о моей матери». Кроме того, ты ведь не только сам пишешь сценарии, но и до сих пор продолжаешь сочинять небольшие тексты, фиксируя на бумаге свои мимолетные фантазии. Интересно, а в юности тебе никогда не хотелось стать писателем?

Да, и даже еще раньше, с самого детства. Правда, сначала мне больше нравилось рисовать, но это занятие никогда не приносило мне настоящего удовлетворения, так как мне никогда не удавалось нарисовать именно то, что я хочу. У Агустина до сих пор хранится одна из моих школьных тетрадей, полная рисунков, которые нам в школе поручили сделать в качестве иллюстраций к франкистской доктрине. У нас ведь был специальный курс, посвященный этому предмету. Писать же я начал, когда мне было лет восемь или девять, и тоже выполняя школьные задания. В то время я сочинял, например, сонеты, стараясь уложиться в их строгую форму. Когда мне исполнилось десять лет, я решил перейти к более значительным произведениям и приступил к написанию романа, главным героем которого был маленький ягненок по имени Инмакуладо. И я на самом деле намеревался написать целый роман. Меня вообще всегда привлекали большие формы. Даже когда я делал совсем крошечные фильмы на «Супер-8», меня не покидала мысль когда-нибудь объединить их и сделать полнометражный фильм. И я всегда жалел о том, что так и не написал настоящий роман. Даже сегодня меня не покидает чувство неудовлетворенности. Но я думаю, что это даже хорошо для кинематографиста: ощущать себя неудавшимся романистом.

Особенно если сам пишешь сценарии. Все-таки лучше, когда это делает тот, кто любит и хочет писать, даже если это желание и остается отчасти неудовлетворенным.

Роман ты не написал, но зато придумал множество чрезвычайно романтических историй для своих фильмов.

Это совсем другое. Роман предоставляет автору больше возможностей, чем кино. В романе можно сказать больше о самом себе и героях, тогда как фильм, как только ты начинаешь съемку, задает собственный ритм, которому приходится неукоснительно подчиняться, а это не позволяет тебе вернуться назад или же параллельно развить какую-нибудь дополнительную мысль. Фильм менее гибок, чем роман, даже если ты сам являешься автором сценария и задаешь канву повествования. Я могу напридумывать кучу всего, насобирать материала для огромного количества романов, но по-настоящему мне дается только драматическое письмо. А литература – это нечто иное. В ней все определяет стиль. Достаточно вспомнить великих авторов, особенно XIX века, таких как Флобер или Генри Джеймс, чтобы почувствовать, насколько письменное творчество превосходит кино.

Обычно ты пишешь еще и пояснения к своим фильмам, адресованные по преимуществу журналистам. Так поступают очень немногие кинематографисты. А тебе, вероятно, хочется таким образом продолжить фильм, придать ему законченную форму?

Нет, но у меня есть ощущение, что фильмы нужно объяснять. И это свидетельствует только об одном: о моем страхе быть непонятым. В своих пояснениях к фильмам я говорю достаточно важные вещи, но не прямо, а просто пытаюсь выстроить отношения между фильмом и некоторыми его элементами. Все-таки, несмотря ни на что, кое-какие способности к литературе у меня имеются, поэтому со своей задачей я справляюсь. Я вообще думаю, что если бы целиком и полностью занялся литературным творчеством, то мог бы, возможно, писать романы не хуже, чем блистательный Борис Виан или же Верной Салливан. Романы, где состояния души, цветовая гамма и декорации составляют неразрывное целое и подчинены какому-то одному стержневому действию.

Приступая к работе над сценарием, ты уже представляешь себе фильм или же, наоборот, стараешься не думать, как все это будет потом воплощаться на экране?

Сначала я делаю только небольшие наброски, стараясь ухватить логику повествования и почувствовать интригу. Для этого достаточно буквально пунктиром обозначить главные

составляющие сюжета. На этой стадии уже можно понять, заставляет ли сценарий биться мое сердце или, как говорят в Испании, «me quita el suefio»[2]. Так бывает, когда история, которую ты сочинил, преследует тебя даже по ночам и мешает спать, поскольку ты полностью ею поглощен. Со мной такое случается всякий раз, когда я пишу сценарий, который мне по-настоящему нравится. И если я окончательно в этом убеждаюсь, то приступаю к написанию следующей версии, где уже излагаются некоторые детали и комментируются более мелкие подробности. В своих сценариях я всегда стараюсь зафиксировать не только слова героев фильма, но и то, как они их произносят, что они чувствуют, мотивы их поведения. Дабы избежать возможных недоразумений. И чтобы у всех, кто работает над фильмом, было как можно больше информации, которая способна помочь им в работе. Однако все это не мешает мне потом импровизировать. А во время съемки мы всегда много импровизируем.

Даже с уже готовыми диалогами?

Да, если это не противоречит духу того, что написано. Смысл происходящего остается прежним, но в отношения персонажей к окружающей их обстановке, конкретному месту, где они живут, могут вноситься определенные коррективы. На самом деле то, как персонаж чувствует себя в окружении тех или иных предметов, до конца можно понять только в момент съемки.

А сказок вроде «Церемонии зеркала», которая была написана тобой в 1975 году и опубликована в приложении к «Эль Пайс», ты больше не сочиняешь?

Нет, это была сказка, которую я написал, подчиняясь законам вполне определенного жанра. Я начал сочинять подобные вещи, когда приехал в Мадрид, то есть в конце шестидесятых и начале семидесятых. Я вообще тогда был страшно увлечен литературой, постоянно писал всякие рассказы и даже мечтал полностью посвятить себя письменному творчеству. До того момента, пока не открыл для себя «Супер-8» и не понял, что мне легче творить при помощи камеры. Осознав это, я забросил все сказки и рассказы и начал писать сценарии.

А как после успеха на «Супер-8» ты снимал «Пенц, Люси, Бом…»?

Я продолжал работать в телефонной компании, по вечерам и уик-эндам снимая фильмы, и тут познакомился с актерами независимой театральной труппы «Лос Голиард ос», многие из которых, помимо собственных спектаклей, принимали участие в профессиональных постановках. Так что в моих последних фильмах, отснятых на «Супер-8», уже были задействованы

андеграундные актеры, в том числе такие талантливые и опытные, как Кармен Маура, которая была режиссером и актрисой в «Лос Голиардос». Кроме того, у меня установились достаточно близкие отношения с группой барселонских художников, в которую входили Марискаль и другие рисовальщики из «Эль Виборы» («Гадюки»), одного из лучших испанских журналов комиксов последних двух десятилетий. Я сочинял сценарии для комиксов в этом журнале и создал для них целую серию фотороманов, которые пользовались успехом. После чего меня попросили сделать еще одну серию, но немного иную, более агрессивную, непристойную и смешную, в модном тогда панковском стиле. Я назвал ее «Всеобщая эрекция». В тот момент я как раз играл с Кармен в одном тоже достаточно фривольном спектакле. Это были «Грязные руки» Сартра, где я исполнял совсем небольшую роль коммуниста, готовящегося совершить преступление, а Кармен к тому времени уже успела сделать себе имя на театральных подмостках и была настоящей звездой этого спектакля. Наши отношения чем-то напоминали классическую мелодраматическую историю из американского мюзикла тридцатых годов: Кармен была звездой, а я «мериторио», то есть новичком, который работает почти даром и должен еще доказать окружающим свою профпригодность. Так что наше положение в труппе было далеко не равным, но Кармен была очень увлечена мной, и мы проводили много времени в ее гримерке. Я наблюдал за тем, как она готовится к спектаклю, – мне всегда нравилась эта церемония у актрис. Она причесывалась и красилась, а я рассказывал ей свои истории, которые тогда сочинял в огромном количестве. Как-то я рассказал ей и про фотороман «Всеобщая эрекция». Ей эта история жутко понравилась, и она предложила мне сделать по ней фильм. Таким образом, я снова занялся этим романом и превратил его в сценарий. Результат мне понравился, так как мне показалось, что получилось довольно забавно. Я хотел опять снимать на «Супер-8», но Кармен и другие участники «Лос Голиардос» считали, что этот формат уже себя исчерпал и мне пора переходить на 16 миллиметров. Кармен вызвалась собрать деньги на этот фильм, который мы назвали «Пепи, Люси, Бом и остальные девушки». Помогал ей Феликс Ротаета, игравший там полицейского, а через несколько лет тоже ставший режиссером и снявший в 1991 году «Хлам» с Кармен Маурой. Хотя я считаю, что его первый фильм «Удовольствие от убийства», с Антонио Бандерасом и Викторией Абриль, снятый им в 1987 году по своему роману «Пистолеты», так и остался его лучшей картиной. Кармен и Феликс звонили всем своим друзьям и просили у них деньги. Одни давали пять тысяч песет, Другие –

двадцать тысяч, и так благодаря нескольким сотням приятелей было собрано полмиллиона песет. Мы сняли фильм с таким бюджетом и командой добровольцев, большинство из которых до этого никогда в кино не снимались. Съемки проходили довольно сумбурно и продолжались полтора года – началось все в 1979-м, а закончилось в 1980-м, – так как мы могли работать только по выходным и при наличии денег. Приходилось постоянно что-то отменять и переносить, чтобы подстроиться к материальным условиям, которые могли поменяться в течение месяца или даже недели. Никакой уверенности в том, что мы сможем закончить фильм, у нас не было, и я помню, как однажды, когда мы в очередной раз оказались без денег, у меня даже мелькнула мысль, а не появиться ли мне самому в кадре среди приготовленных к съемкам декораций, чтобы просто рассказать зрителю конец фильма. Ведь это и было для меня самым важным: рассказать историю. «Пепи, Люси, Бом…» – это, наверное, мой самый несовершенный по форме фильм, однако именно он решающим образом повлиял на мое становление как кинематографиста: работа над ним стала для меня великолепной школой. Условия, в которых мы вынуждены были снимать, сразу же сделали меня совершенно свободным в использовании кинематографических приемов, ибо в подобной ситуации вопрос монтажа, например, уже и вовсе отодвигался на второй план. Отсутствие средств дает такую свободу творчества, какую очень сложно, а порой и вовсе невозможно обрести при нормальном бюджете. «Пепи, Люси, Бом…» – это фильм со множеством недостатков, однако если пара изъянов делает фильм несовершенным, то такое количество недостатков становится уже отличительной чертой его стиля. Именно так я и пытался отшучиваться, когда предлагал фильм в прокат, но, думаю, в этой шутке есть доля истины.

Стилистика заказного фотороман, ставшего основой для «Пепи, Люси, Бом…», наложила достаточно сильный отпечаток на этот фильм, провокационность которого порой переходит в откровенную вульгарность. Впоследствии скабрезные ситуации в твоих фильмах уже не выставляются напоказ столь откровенно.

Действительно, подобная вульгарность напрямую связана с историей этого проекта. В основе фильма ведь лежит не просто фотороман, а комикс. *Я* не скрываю этого влияния и поэтому между некоторыми эпизодами вставляю надписи, дабы подчеркнуть и еще больше драматизировать то, что сейчас должно произойти на экране. Тот факт, что «Пепи, Люси, Бом…» является комиксом – причем комиксом грубым и панковским, – делает его персонажей мало похожими на тех, какими они обычно предстают в фильмах, отснятых строго по законам

кинематографа. Эти персонажи легкоузнаваемы и типичны для формы повествования, в которую они вписаны: современная девушка, например, или злой полицейский. Поэтому нет никакой необходимости углубляться в их психологию.

Означает ли это, что для тебя «Пепи, Люси, Бом…» стал чем-то вроде эксперимента по смешению кодов комикса и кино?

Отнюдь. На мой взгляд, стилистика этого фильма полностью соответствует жанру кино – что в значительной степени способствовало моему осознанию себя в качестве режиссера. Я вполне сознательно избрал для себя этот панковский стиль, который поначалу был одним из условий заказчика, но это не мешало мне чувствовать себя еще и искренним продолжателем традиций американского андеграунда, в частности, первых фильмов Пола Морриси, и особенно «Розовых фламинго» Джона Уотерса. Конечно, фильмы, которые я снимал в то время, были менее документальными и социально ангажированными, чем у Морриси, в них было достаточно много вымысла. Однако игры и презрения к моральным устоям У меня было не меньше, чем у него. «Пепи, Люси, Бом…» позволили мне попробовать себя в уже давно интересовавшем меня жанре поп-арта. А к концу семидесятых, о которых мы сейчас говорим, поп-арт стал очень жестким и злым. Вот в шестидесятые годы, когда появились первые фильмы Ричарда Лестера и комедии Фрэнка Ташлина с женщинами из американских интерьеров, образы которых великолепно воплотила Дорис Дей, – вот тогда поп был легким и невинным. Позднее я тоже обратился к нему в «Лабиринте страстей».

Ты действительно уже осознавал все эти связи, снимая свои фильмы?

Не знаю, понимал ли я все это, или же понимание пришло позже, во время обсуждения этих картин. Я вообще обычно до конца осознаю то, что хотел сделать, только после завершения фильма. Во время съемок я сам открываю для себя все, что делаю. А в то время тем более именно так все, вероятно, и было, ибо только с годами ты начинаешь по-настоящему понимать многие вещи, что позволяет тебе лучше ориентироваться в окружающем пространстве.

В «Пепи, Люси, Бом…» Пени намеревается снять с друзьями фильм в духе Энди Уорхола, который был бы основан на реалиях их жизни. Ты снимал свой фильм, руководствуясь почти такими же мотивами, как Пепи, а следовательно, тоже ориентировался на Уорхола?

Несомненно, мне хотелось сделать нечто похожее на то, о чем говорит Пепи. То, чем это отличается от Уорхола, Пепи сама

объясняет в фильме: когда ты собираешься снять нечто вроде репортажа о людях, которых знаешь и которых хочешь представить как персонажей, сама природа подобного проекта уже предполагает определенные манипуляции с твоими друзьями и их подлинной сущностью. Пепи, например, говорит Люси, что одного ее присутствия будет недостаточно, чтобы донести до зрителей всю правду. Обязательно нужно, чтобы она играла себя саму, а не просто была сама собой. Она говорит ей, что даже дождь в кино бывает искусственным, ибо настоящего дождя будет не видно. Вот это и интересует меня в кино: нечто, правдиво говорящее о реальности, пусть даже эту реальность и подменяющее для того, чтобы быть заметным. В этом заключается самое существенное мое отличие от Морриси или Уорхола, которые просто ставили камеру перед «персонажами» и снимали все происходящее. Такое кино, безусловно, имеет свои неоспоримые достоинства, однако мне просто не хватает терпения ждать, когда перед камерой что-то произойдет, зато мне чрезвычайно нравится та искусственная составляющая фильма, которая бывает создана при непосредственном участии режиссера. Только через эту искусственность кинематографист и может себя до конца выразить. Фильмы Уорхола и Морриси были очень смелыми и новаторскими для американского кино тех лет, они полностью разрушали ритм традиционного кинематографического повествования, привычную работу со светом и, даже если это не входило в специальную задачу их создателей, представляли собой еще и блестящий социологический анализ Америки. Я никогда не переставал удивляться и восхищаться тем, как Уорхол, всегда считавшийся непревзойденным мастером в манипулировании всевозможными штампами и банальностями, сумел стать одним из самых значительных американских социологов. Его книга «Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот)» до сих пор остается едва ли не самым глубоким исследованием из когда-либо написанных об американском обществе.

И ты действительно встречался с Уорхолом, как об этом написано в «Патти Дифуса», где он предстает в образе персонажа, довольно часто мелькающего у тебя и в хрониках для журнала «Ла Луна», и в некоторых фотороманах начала восьмидесятых?

Да, хотя все было не совсем так, как я описывал, пребывая в шкуре Патти. Вероятно, это было где-то в 1983 или 1984 году. Один испанский мультимиллионер, который по чистой случайности оказался продюсером моих фильмов «Нескромное обаяние порока» и «За что мне это?», приобрел последние картины Уорхола – композиции с крестами, пистолетами и еще

чем-то там, не помню уже чем, – которые были впервые выставлены у него в доме, в Мадриде. Ради такого случая приехал сам Уорхол, и каждый вечер в его честь устраивали приемы, на которые я был приглашен и где меня ему каждый раз представляли! Все это мне порядком надоело, ибо всякий раз меня представляли ему как испанского Уорхола. В конце концов, на пятый или на шестой раз, Уорхол поинтересовался, почему меня так называют. Я ответил: видимо, потому, что в моих фильмах очень много трансвеститов. Он несколько раз меня сфотографировал – а в то время фотографии в основном делали только по торжественным поводам, – хотя было видно, что его гораздо больше интересуют испанские маркизы и аристократы, которые могли заказать у него свои портреты. Однако получить заказ у этой публики для него было практически нереально, а моего портрета он так и не сделал, потому что я не был еще достаточно знаменит.

Наверное, это была одна из самых волнующих встреч в твоей жизни?

Нет, я бы так не сказал, потому что я не мифоман. В течение последних нескольких лет я имел возможность познакомиться со многими значительными людьми, очень известными, и в их числе были те, кем я уже давно восхищался. Но как ни странно, когда мне нравится художник, я не испытываю особого желания с ним встретиться: очень часто личность, которую в нем открываешь, сильно отличается от художника, знакомого тебе исключительно по созданным им произведениям. Случается, правда, и такое, когда ты интересуешься художником, а его личность очаровывает тебя еще больше, чем его дарование, которым все привыкли восхищаться. Я вспоминаю, например – раз уж мы заговорили о мифах,– свою встречу с Билли Уайлдером, масштабы личности которого, я уверен, сразу чувствовал абсолютно любой человек, даже никогда ничего не слышавший о его творчестве. Я виделся с ним два или три раза в 1988-м в Лос-Анджелесе, когда закончил работу над «Женщинами на грани нервного срыва». В то время он крайне редко встречался с людьми, но меня увидеть согласился, так как ему очень понравился мой фильм. Он сказал мне, что просил всех своих друзей голосовать, как и он, за «Женщин на грани нервного срыва», чтобы этот фильм получил «Оскара». Кроме того, он настоятельно советовал мне никогда не поддаваться искушению снимать в Голливуде.

И ты готов следовать этому совету?

Не знаю. Для меня фильм всегда начинается со сценария, а это значит, что все зависит от того, какую историю Голливуд мог бы предложить мне рассказать. Правда, сейчас вообще еще рано

говорить о том, готов ли я там работать, так как этот вопрос на повестке не стоит. В принципе я не против того, чтобы снять фильм на английском, но я не хотел бы снимать этот фильм на английском в Голливуде прямо сейчас. Вот это я могу сказать определенно.

«Пени, Люси, Бом…» – это, вероятно, единственный твой фильм, где ты твердо и бескомпромиссно выступаешь против отклонений от нормы: Люси бросают две ее подруги, которым ее представление о счастье кажется невыносимым, слишком надуманным, а, по сути, еще и крайне патриархальным: жизнь в подчинении у мужа-тирана. Ничто не может спасти героиню фильма по имени Люси. Это исключение из тех, которые подтверждают правило, самое незыблемое и, без сомнения, самое, самое характерное для твоего творчества: любовь к своим персонажам и априорное стремление дать им всем, даже самым несимпатичным вроде эгоистичной матери из «Высоких каблуков», шанс завоевать любовь зрителей.

Нужно уточнить: все, что считается нормальным, безусловно, всегда на поверку оказывается глубоко извращенным, и Люси находит гораздо больше извращенного удовольствия в своей уютной домашней вселенной, чем в темном мире богемы. Она возвращается к себе немного разочарованная, но убежденная, что настоящие приключения может пережить только у себя на кухне или в столовой. Именно в этом фильме я впервые затронул тему весьма специфических сложностей супружеской жизни. Каждая семейная пара отличается от других и устанавливает собственные нормы поведения, об этом же, в частности, говорится и в «Свяжи меня!». Для меня мораль «Пепи, Люси, Бом…» заключается в том, что современные девушки остаются в одиночестве. Пепи и Бом бросают Люси, которая не остается одна, а вот они глубоко одиноки. Свободны, но одиноки. Этот постоянно ускользающий от определения тип неприкаянных женщин всегда меня глубоко интересовал. Такие одинокие, без ясной жизненной цели, постоянно на грани и абсолютно свободные, – с ними может случиться все, что угодно, а значит, это идеальные героини какой-нибудь истории. Я не говорю о совсем уж пропащих персонажах, без какого-либо социального стержня и вынужденных быть готовыми ко всему, но о таких, как, например, героиня «Браззавиль-бич» Уильяма Бойда, – этот роман я когда-то мечтал экранизировать. Так вот, эта женщина не находит себе места не потому, что не знает, чем ей заняться в этой жизни, а просто потому, что в данный момент – который и выбран писателем – находится в поиске чего-то такого, что осознает очень смутно. На мой взгляд, финал «Пепи, Люси, Бом…» полностью соответствует

именно этому чувству. Он также знаменует собой победу чувства над временем: ультрасовременная мадридская певичка Бом переживает глубокое страдание, и это чувство открывает перед ней мир совсем другой музыки, музыки болеро, в которой люди привыкли изливать свои чувства и которую уж никак нельзя отнести к разряду обычных шлягеров и тем более назвать современной.

Черты женских образов из «Пепи, Люси, Бом…» и по прошествии времени можно разглядеть потом почти во всех героинях твоих фильмов. Их независимость, сила, умение быть обольстительными и душевные неурядицы оказались столь плодотворными, что породили значительное потомство. А вот образ полицейского впоследствии ничуть не изменился: он так и остался марионеткой, которая, похоже, тебя не особенно интересует.

Точно, хотя, впрочем, я им недоволен. Полицейские появляются в моих фильмах, только чтобы поддержать интригу повествования, в котором задействованы мои героини и другие персонажи. Я пытаюсь по возможности их избегать, ведь обычно они получаются гораздо хуже остальных героев. Но поскольку в моих фильмах всегда есть правонарушения или же вещи, которые могут быть восприняты как таковые, то обойтись без них бывает очень сложно. Я остался более-менее удовлетворен этой достаточно сложной мужской ролью в «Высоких каблуках», где судья Домингес, которого играет Мигель Босе, действительно обращает на себя внимание, в нем есть какая-то тайна, притягательность, то есть он является полноценным героем фильма. Но ведь это не просто судья, а еще и Женщина-Смерть и Уго, поэтому, видимо, он и интересен.

Достаточно убогая фигура полицейского также указывает на то – и мне это представляется весьма характерным, – что в твоих фильмах закон никому, в сущности, не интересен. Тот факт, что в «Лепи, Люси, Бом…» муж Люси служит полицейским, не имеет, можно сказать, никакого значения, а герой Антонио Бандераса из «Свяжи меня!», хотя и нарушает постоянно все нормы поведения, вовсе не обязан противопоставлять себя закону, поскольку определяющим тут является избыток жизненности, которая вообще не нуждается ни в каких противопоставлениях, чтобы самоутвердиться.

Любое нарушение почти всегда предполагает наличие какого-то закона, а я ставлю под сомнение сам факт его существования и поэтому стараюсь, чтобы в моих фильмах никаких законов не было. Что касается героя Антонио Бандераса из «Свяжи меня!», то он вовсе не нарушитель, а скорее отчаянно пытается стать

нормальным существом, и вся его избыточная энергия направляется именно желанием соответствовать образу того, кто для него в социальном плане является нормальным человеком. Он имитирует нормальность, а это очень инфантильное желание, да и он сам тоже глубоко инфантилен. Лично для меня нарушение не является целью, ибо оно уже заключает в себе определенное уважение и принятие в расчет закона, а я на это не способен. Вот почему мои фильмы никогда не были антифранкистскими, так как я просто не признаю существования Франко. В этом и заключается моя маленькая месть франкизму: я хочу, чтобы о нем не осталось ни малейшего воспоминания, даже тени. Само слово «нарушение» уже содержит в себе моральный оттенок, а в мои намерения никогда не входило что-либо нарушать, ибо я просто представляю своих героев и их поведение. Это все, что я могу сделать как режиссер.

Мне очень нравится Аляска, которая играет Бом. Ты больше нигде ее не снимал. Она была актрисой или же все-таки в первую очередь певицей?

Аляска была певицей и остается ею до сих пор, хотя сейчас она гораздо больше преуспела в гостиничном бизнесе, чем в сфере музыки. Я хочу сказать, что в Мадриде сегодня уже нет атмосферы всеобщего воодушевления *и* бесшабашных поисков чего-то нового, как это было в момент съемок «Пепи, Люси, Бом…». Многие из тех, кто тогда нашел себя в творчестве, теперь ушли в бизнес, занявшись главным образом строительством новых гостиниц. Произошедшие перемены лучше всего говорят о том, чем сейчас живет этот город. Аляска является ключевой фигурой поп-движения и того, что еще называют *lamovida,* последних пятнадцати лет в Испании. Она сотрудничала с множеством групп, которые все эти годы формировали музыкальный пейзаж Мадрида, однако во времена «Пепи, Люси, Бом…» она еще не записала ни одного диска, поскольку ей было всего четырнадцать лет. Она тогда уже немного играла на гитаре, но именно я заставил ее впервые спеть. Потом она больше не снималась в кино, да я никогда и не считал ее особенно одаренной актрисой, хотя она меня чрезвычайно интересовала как персонаж и как натура, а главное, ей хватило смелости сняться в моем фильме. Я по-прежнему очень ее люблю.

В «Лабиринте страстей» показано, как ты снимаешь фотороман, где задействован актер и певец Макнамара, с которым ты записал несколько дисков, и можно заметить, что даже в этом жанре ты достаточно много внимания уделяешь работе с актерами. Однако ты скорее отдаешь приказы, облачая свои мысли в предельно краткую и выразительную форму, так что на диалог,

когда выясняются различные нюансы, это мало похоже. Изменился ли стиль твоей работы с актерами при переходе от фоторомана к фильму, когда приходится иметь дело уже не с фиксированными образами, а с движущимися, да еще и с «живым» звуком, как, например, в том же «Пепи, Люси, Бом…»?

Работа с актерами для меня – как игра, которая всегда доставляла мне удовольствие, поэтому уже в моих фильмах на «Супер-8» я не испытывал с этим никаких проблем. Вот о техническом оборудовании, например, я поначалу имел весьма смутное представление, поэтому в своих первых режиссерских опытах обращался с ним крайне неловко. Во всяком случае, мне стоило большого труда его освоить. В «Пепи, Люси, Бом…» звук был довольно плохим, но мы все же сохранили его в прямой записи, так как у нас просто не было средств, чтобы как-то его улучшить. Съемки этого фильма не особенно изменили мою манеру общения с актерами, ведь даже в своих первых немых короткометражках я точно так же обращался к зрителям именно через них. Конечно же, какое-то развитие произошло, однако не стоит забывать, что не существует никакой такой работы с актерами вообще. К каждому актеру нужно найти свой, индивидуальный подход, и поэтому каждый конкретный актер формирует тот или иной метод работы. То, как я работал с Макнамарой, очень мало похоже на мою работу с другими актерами. Макнамара – очень яркая индивидуальность, но он не имеет ни малейшего представления о дисциплине, маловосприимчив к чужим словам, у него достаточно сложный характер, не говоря уже о том, что во время съемок «Лабиринта страстей» он постоянно был на наркотиках. Так что я обращался с ним – и в подобной ситуации это звучит вовсе не уничижительно, – как будто я имею дело с животным, то есть достаточно бесцеремонно, давая предельно краткие и доходчивые указания. И в то же время я предоставил ему гораздо больше свободы, чем другим актерам, потому что в первую очередь стремился добиться от него выражения его собственной индивидуальности, чтобы он оставался таким, каким был в обычной жизни. Я всячески провоцировал его, чтобы вынудить быть похожим на самого себя вне фильма. Между прочим, я вовсе не собирался присутствовать в той сцене в кадре, однако Макнамара был настолько недисциплинированным и несобранным, что не обращал никакого внимания на границы съемочной площадки и постоянно за них выходил. В результате я просто не мог управлять им, оставаясь за камерой. Мне пришлось появиться в кадре, чтобы давать ему указания по игре, буквально держа его на поводке. Я всегда стремлюсь подвести актеров к

нужному мне состоянию, которое очень точно себе представляю. И, чтобы этого добиться, готов на все, включая демонстрацию самого метода работы, как в этом случае, который все же является скорее исключением, чем правилом.

А то, что ты снял «Пепи, Люси, Бом…» на 16 миллиметров, как-то помогло тебе по-настоящему войти в мир кино и сделать второй фильм?

Нет, это не особенно облегчило мне задачу. «Пепи, Люси, Бом…» быстро стал культовым фильмом, который показывали в независимых кинотеатрах Мадрида вроде «Альфавиля» на сеансе в два часа дня. Однако мне потребовалось почти два года, чтобы приступить к съемкам «Лабиринта страстей», ибо я все еще работал в телефонной компании и мне по-прежнему было очень сложно найти продюсера. Именно кинотеатр «Альфавиль», который до того никогда не занимался продюсированием, решил финансировать мой второй полнометражный фильм. Этот фильм снимался в гораздо лучших условиях, чем «Пепи, Люси, Бом…», но и они были весьма непростыми и далекими от идеальных. Бюджет составлял двадцать миллионов песет, а это очень мало даже для того времени. Между тем в фильме было около сорока различных декораций, много действия и персонажей. «Пепи, Люси, Бом…» продюсировал весь коллектив, в котором никто не получал зарплаты. А над «Лабиринтом страстей» я уже работал с профессиональным оператором, хотя и этот фильм пришлось снимать в том же андеграундном духе, что и предыдущие. Помню, я сам рисовал декорации комнаты Сесилии.

С точки зрения драматического построения «Лабиринт страстей» гораздо более амбициозен, чем «Пепи, Люси, Бом…», сценарий выглядит куда более тщательно проработанным, что способствует созданию романтичной и фантастической атмосферы. Как произошел этот прорыв к откровенному вымыслу?

Писать было совсем нетрудно, хотя это действительно очень разветвленная история. Самым трудным оказались именно съемки. Для дебютанта, каковым я тогда был, поскольку до этого снимал исключительно на «Супер-8», не считая «Пепи, Люси, Бом…», которые, впрочем, снимались практически так же, как и на «Супер-8», поставить такую безумную и многоплановую комедию оказалось не так уж просто. Чтобы снять сумбурную и нелогичную комедию, надо быть достаточно искушенным в профессиональных тонкостях режиссером. Действие там развивается стремительно, причем в нескольких направлениях, поэтому приходится следить сразу за множеством персонажей, поддерживать ритм повествования, чтобы все это не распалось на отдельные сцены и эпизоды. Требуется большой опыт, чтобы

подчинить все единому ритму. Я думаю, что в то время я еще не был полностью готов к съемкам подобного фильма, хотя в конечном счете результат меня вполне удовлетворил. Несмотря на то что с высоты моего сегодняшнего опыта «Лабиринт страстей» кажется мне фильмом, который можно было бы сделать гораздо лучше, по крайней мере, с технической точки зрения. Я не хочу сказать, что именно техника полностью определяет зрелищность фильма, однако в этом жанре особенно важно, чтобы зритель не замечал, где находится камера, а взявшемуся за воплощение на экране столь бурного потока последовательных действий необходимо быть уверенным в собственных силах и обладать определенными навыками.

В то время как «Пепи, Люси, Бом…» является вольной и подчеркнуто поп-артовой комедией, «Лабиринт страстей» – уже комедия, которая должна быть подчинена законам вполне определенного жанра. Что это за жанр икак он повлиял на рассказанную тобой в этом фильме историю?

По жанру этот фильма относится к бурлескным комедиям, которые мне всегда очень нравились и были особенно близки. Достаточно вспомнить, например, «Легкую жизнь» *{EasyLiving,* 1937), которую Митчелл Лайзен снял в конце тридцатых по сценарию Престона Стерджеса, – я просто обожаю безумные комедии такого рода. Когда я писал сценарий «Лабиринта страстей», то мною двигало желание показать, какой это необыкновенный город Мадрид, куда все стремятся приехать и где с вами может приключиться все, что угодно. Кстати, в одном из вариантов сценария Дали встречается в Мадриде с Папой, и эта встреча становится началом их бурного романа. Этот эпизод потом исчез из фильма, а между тем именно он должен был окончательно подвести итог и подчеркнуть ироничность всей этой истории, которую многие почему-то восприняли всерьез, начав всячески превозносить Мадрид как самый значительный город мира. В то время мне очень нравилось читать женские журналы, так как там я порой находил достаточно комичные вещи: например, читательницы в своих письмах жаловались на то, что постоянно грызут ногти или зевают, и спрашивали, что надо сделать, чтобы от этого избавиться. Кое-что я позаимствовал из откровенно-китчевых исторических фильмов наподобие «Императрицы Сиси» (Э. Маричка, 1956), а также всей этой абсурдной, помешанной на сенсациях прессы, которая постоянно пишет о всевозможных монархах. В частности, на меня произвел неизгладимое впечатление некий персидский шах, которого тогда еще не прогнали с трона и который был последним живым императором. Вот я и придумал, что сын персидского шаха

приезжает в Мадрид, а также использовал еще одну постоянную героиню дамских журналов, принцессу Сорайю, которая в фильме стала Торайей. Кроме того, мне также хотелось рассказать историю молодой пары, которой никак не удается изменить свои отношения. И самая главная трудность заключается в том, что их сексуальные влечения практически идентичны. Нечто похожее, но в абсолютно перевернутом виде потом происходит и в «Матадоре», где женщина и мужчина находят друг друга именно потому, что они совершенно не похожи на других человеческих существ. Такие же отношения, например, у Настасьи Кински со своим братом, которого играет Малькольм Макдауэлл, в римейке «Людей-кошек» *{CatPeople,* 1982), снятом Полом Шредером. Там брат говорит своей сестре: «Ты не можешь влюбиться ни в кого из людей, потому что ты не похожа на них и обречена любить меня, ведь я той же породы, что и ты»,– этого нет в первой версии «Людей-кошек», снятой Жаком Турнером в 1942-м, а мне как раз очень понравился этот вновь созданный тип отношений. Что касается «Лабиринта страстей», то тут все гораздо проще и не так серьезно, поскольку идентичность влечений – в том, что оба персонажа очень любят мужчин. В этом и заключается смысл самых первых кадров фильма: девушка смотрит лишь на мужские ширинки, пытаясь угадать, что у них между ног, и юноша занят тем же. Я хотел в иронической манере описать эти возвышенные отношения, когда любовники не занимаются любовью, дабы их союз отличался от других. Поскольку и юноша, и девушка из «Лабиринта страстей» спали с многими мужчинами, а их связывает подлинная и искренняя любовь, то их отношения должны основываться на чем-то другом.

В «Лабиринте страстей» многое еще находится в зачаточном состоянии, но и в нем уже можно обнаружить идеи и образы, которые потом получат свое развитие в других твоих картинах: например, дочь, пытающаяся подражать своей матери-певице, в «Высоких каблуках». Или женщина, страдающая от детских травм, и, наконец, история террористов в «Женщинах на грани нервного срыва», которые в финале встречаются в аэропорту. Там все эти образы, что называется, дозрели.

В этом фильме затронуты практически все волнующие меня темы, которые я впоследствии развил. К тому же там достаточно детально показана реальная жизнь того времени. «Лабиринт страстей» снимался в золотые годы *lamovida,* между 1977 и 1983 годами, и там присутствуют почти все герои этого движения, художники и музыканты, которые добились потом значительного успеха в своих областях. Ключевые персонажи того времени присутствуют на заднем плане, но это придает фильму

дополнительный интерес, который невозможно оценить исключительно с кинематографической точки зрения. Однако для граждан современной Испании этот аспект делает фильм своего рода символом эпохи. Именно в этом фильме дебютировали два самых знаменитых сегодня испанских актера: Антонио Бандерас и Иманол Ариас.

Возвращаясь к эпитету, который ты использовал по отношению к Энди Уорхолу, можно, вероятно, назвать «Лабиринт страстей» еще и твоим самым социологическим фильмом, ведь ты там не только от души всего навыдумывал, но еще и сделал в высшей степени реалистический анализ жизни современного города.

Сам сюжет – чистый вымысел, почти научная фантастика, однако в нем используются и реальные факты из жизни Мадрида того времени. Я думаю, что это тоже одна из характерных черт моего кино. Мои сценарии являются чистым вымыслом, но чем более они вымышлены и нереальны, тем больше я стараюсь, чтобы все описанное в них выглядело как можно более правдоподобно и натуралистично. Основное оружие, к которому я чаще всего прибегаю, – это диалоги и интерпретации. Можно, например, снять «Барбареллу» (Роже Вадим, 1968) так, что этот фильм уже не будет научной фантастикой, хотя его герой является воплощением абсолютно ирреальной мечты. Режиссер вполне способен это осуществить. Можно снять «Барбареллу» в очень конкретной и реалистичной манере, как рассказ о приключениях этой девушки из другой вселенной. И это одно из самых чудесных свойств кино: делать нечто неправдоподобное похожим на правду.

То есть режиссер, который бы решил снять реалистическую «Барбареллу», должен был бы придерживаться сюжета, описаний героини и снимать все вещи такими, как он их видит, не оглядываясь на сам жанр фильма?

Тут есть кое-какие нюансы. Чтобы трансформировать историю, написанную в одном жанре, в историю другого жанра, надо все-таки не забывать о том, с каким жанром ты имеешь дело, хотя бы для того, чтобы отойти от него.

В «Лабиринте страстей» объединено сразу несколько жанров: комедия, экшн, музыкальный фильм, документальная хроника и романтическая драма.

Мне всегда был свойствен самый что ни на есть радикальный эклектизм. Говоря так, я вовсе не умничаю, хотя действительно считаю эклектизм далеко не всеми осознанной особенностью нашего времени, поскольку в периоды, подобные нынешнему, люди, посвятившие себя творчеству, всегда охотно обращаются к

прошлому, где каждый может выбрать для себя какую-нибудь понравившуюся ему историю и смешать ее с фактами современной жизни. Присутствие эклектизма ощущается сегодня не только в музыке и литературе, но и в моде. Мы приближаемся к концу века и склонны скорее подводить итоги. Сейчас не самый подходящий момент, чтобы создавать какие-то новые жанры, наши взоры больше обращены в прошлое. Поэтому сейчас и возможны самые невероятные смешения стилей. Мне кажется, что существует какая-то связь между описанной мной тенденцией и эклектизмом моих фильмов, так что тут все вполне органично и вряд ли может измениться. Несомненно, это связано еще и с тем, что у меня нет классического образования, я не изучал кино в школе, всегда проявлял некоторую недисциплинированность и держался за свою самостоятельность. Я говорю это вовсе не для того, чтобы подчеркнуть свою оригинальность, однако я действительно не привык следовать каким-либо канонам.

Одним из самых забавных персонажей «Лабиринта страстей» является психоаналитик: его утрированно комичная неестественность бросается в глаза, и чувствуется, что он тебе нравится именно таким, хотя всерьез ты его и не воспринимаешь.

Да, психоанализ и психоаналитик – это чистая пародия. Я хотел сделать что-нибудь, чего пока до конца сделать так и не решился: пародию на все эти фильмы, включая и некоторые фильмы Хичкока, которого очень люблю, где детские травмы персонажей выставляются напоказ каким-нибудь тщательно продуманным коротким планом из детства, проливая таким образом свет на то, чего вроде бы быть не должно. Два главных персонажа «Лабиринта страстей» постоянно говорят о своей нимфомании, и я решил, что пусть они говорят об этом во время сеанса психоанализа, дабы, наоборот, подчеркнуть, что такая манера поведения не имеет объяснений. Я, во всяком случае, так считаю. Я использовал для этих сцен музыку Белы Бартока, очень похожую на ту, что Бернард Херрманн сочинял для фильмов Хичкока. Вот эти нарушающие привычное течение времени мимолетные отсылки к детству – пожалуй, и есть самые мои любимые эпизоды в «Лабиринте страстей».

А вот кадры из детства героини Виктории Абриль в «Высоких каблуках» вовсе не кажутся пародийными, а скорее являются одними из самых волнующих моментов фильма.

Да, я пытаюсь показать, что эта женщина так и осталась маленькой девочкой, которой когда-то была. Это помогает мне глубже раскрыть характер героини, тут нет и намека на пародию.

Значит ли это, что твое отношение к этому стилистическому приему изменилось и ты теперь считаешь, что

эти иллюстративные обращения к прошлому могут быть по-своему правдивыми и искренними?

Я старею, вот и все!

Герои твоих фильмов далеки от душевного равновесия, так что если бы ты верил в психоанализ и аналитика из «Лабиринта страстей», то, вероятно, рассказывал бы свои истории совсем по-другому. Однако отказ от помощи психоанализа определил и особую форму рассказа: для всех твоих персонажей, которые сталкиваются с глубокими душевными переживаниями, решение этих проблем вовсе не является главным: они просто живут с ними, и все.

Именно так. Я думаю, что если у персонажей есть проблемы, то для того, чтобы решать их друг с другом, им и дана эта жизнь. Мои герои живут со своими проблемами, следуют за ними и развиваются внутри этих проблем, которые и делают из них героев, потому что подталкивают к неординарным поступкам. Я вообще плохо себе представляю историю, в которой не будет всех этих тяжелых и неразрешенных вопросов, ибо только они и способны по-настоящему будоражить воображение и притягивать внимание.

В «Лабиринте страстей» есть еще одна довольно необычная героиня второго плана, которую можно будетпотом встретить в нескольких других твоих фильмах и которую отчасти напоминает Бекки Дель Парамо в исполнении Марисы Паредес в «Высоких каблуках»: плохая мать, которая не любит своего ребенка. Пожалуй, это единственная героиня твоих фильмов, которая не способна на любовь, и это невольно озадачивает.

Такой образ действительно постоянно присутствует в моих фильмах, и он является плодом моих наблюдений за фигурой испанской матери, которая часто бывает озлобленной, неудовлетворенной женщиной, потому что муж ее бросил или же потому что он ее не устраивает, вот она и ведет себя жестоко по отношению к ребенку. Часто на улице можно видеть, как ребенок падает, а его мать, вместо того чтобы помочь ему подняться, отвешивает ему затрещину за то, что он упал. Эта картина достойна кисти Гойи и очень испанская: образы озлобленных матерей, которые периодически появляются в моих фильмах, когда того требуют обстоятельства, но приходят они туда из этой вселенной. Поскольку этот тип матери мне не особенно нравится, я так и не решился посвятить ему целый фильм. Мать из «Высоких каблуков» – эгоистка, думает только об удовольствиях, плохо относится к своему ребенку, но и она тоже способна испытывать чувства, в том числе и любовь.

Мне кажется, что гораздо больше, чем эта жестокая мать,

тебя интересует маленькая девочка рядом с ней, ведь ребенок в твоих фильмах – это всегда маленькая девочка. Ее можно встретить очень часто и в самых различных декорациях: и в «За что мне это?», и в «Законе желания», и в «Свяжи меня!», и, наконец, в «Высоких каблуках». Хотя они слегка и отодвинуты на задний план, эти маленькие девочки, которые воплощают детство, всегда у тебя очень трогательные.

Это нечто совершенно иррациональное, присутствующее во мне практически на бессознательном уровне. Вообще-то у меня нет фильмов о детстве, но все маленькие девочки, появляющиеся в моих фильмах, действительно чем-то похожи. Я думаю, что этот образ связан с каким-то моим глубоким детским переживанием. Это такие девочки, которые, вырастая, становятся либо великими художницами, либо великими невротичками. Или же соединяют в себе оба этих качества. Они одиноки, сильно отличаются от других и, кажется, всегда такими были. Я никогда прямо не говорил о своем детстве в своих фильмах, но, как я уже сказал, ощущение одиночества и изоляции навсегда осталось для меня связанным с этим периодом моей жизни. В «За что мне это?» я дал такому ребенку очень кинематографическую судьбу, наделив его при помощи спецэффектов сверхъестественными способностями, на что меня вдохновила «Кэрри» Брайана де Пальмы. Одна испанская поговорка гласит, что обворовать вора не грех, поэтому подражать подражателю мне тоже не кажется нечестным. Более того, подобное перетекание заимствований меня даже забавляет: украсть идею у Брайана де Пальмы – это нормально, поскольку он сам постоянно ворует идеи у других режиссеров, хотя он и настоящий художник. Дети, живущие, подобно Кэрри, в атмосфере непонимания и насилия, должны обязательно развивать в себе некоторые особенные качества, чтобы защищаться и выстоять. Подобная ситуация, сама по себе достаточно пагубная, может привести некоторых детей к более глубокому пониманию своей природы и сделать их сильнее своих сверстников. В картине «За что мне это?» спецэффекты являются своеобразной метафорой этого внутреннего самосознания, которое дает тайную, но вполне определенную власть над окружающими. Я сам был особенным ребенком, меня плохо понимали, и я вспоминаю, как рано осознал свою личность. В возрасте восьми лет я уже точно знал, что хочу и чего не хочу, что и позволило мне, не теряя лишнего времени, полностью сосредоточиться на том, что меня интересует. Девочки из моих фильмов, возможно, являются проекцией моего собственного детства, хотя я никогда раньше над этим не задумывался.

А как сложилась прокатная и коммерческая судьба «Лабиринта

страстей»?

Без сомнения, этот фильм имел гораздо больший успех, чем «Пепи, Люси, Бом…», поскольку это настоящая комедия, в которой гораздо меньше непристойностей и эпатажа. Я помню, как во время одного из первых публичных показов практически весь зал смеялся на протяжении всего фильма. Картина попала в унисон с новыми свободными веяньями, которые тогда все ощущали в Мадриде, то есть люди чувствовали вибрации, похожие на те, что присутствовали в их собственной жизни. Как и «Пепи, Люси, Бом…», «Лабиринт страстей» стал культовым фильмом, и он, кстати, до сих пор идет каждый день на последнем сеансе в «Альфавиле». Однако критика приняла его очень плохо, гораздо более строго, чем «Пепи, Люси, Бом…». Сам я уже давно не пересматривал «Лабиринт страстей», но этот фильм мне очень нравится, даже если его можно было бы сделать и лучше. Серьезным его недостатком является то, что история двух главных персонажей представляет гораздо меньше интереса, чем все истории второстепенных персонажей. Но поскольку второстепенных персонажей огромное количество, там есть достаточно много вещей, которые мне нравятся.

Кино как жажда успеха
«Нескромное обаяние порока» (1983)
«За что мне это?» (1984)
«Матадор» (1985)

Пришло время противостояния. Делать кино просто для того, чтобы лучше ощущать вкус жизни и подчеркивать ее дьявольское очарование, уже недостаточно: Педро Альмодовар собирается устремиться к горизонтам, настолько отличающимся от его собственного, что это похоже на отказ от всего прежнего. Постепенно он подступается к мирам вполне типичным и даже символическим. Монастырь («Нескромное обаяние порока»), Мадрид («За что мне это?»), мир корриды («Матадор»). Он напоминает скульптора перед тремя различными камнями, изменяющего их формы своим резцом – режиссурой. Камера заостряется, становится точным инструментом, отражает все порывы седьмой музы (а именно: неореализм в «За что мне это?» и даже абстракционизм в «Матадоре»). Но в любой дисциплине Педро Альмодовар прежде всего предпочитает недисциплинированность: смесь жанров, юмор и драму, сумятицу, мерцающий свет блесток на монашеском платье. Через упражнения в точности утверждается некоторый вкус к красоте, которая навязывает собственные пестрые законы. И в этом мире, где его не ждали, Педро Альмодовар выказывает личные привязанности и даже обретает свои семейные корни. Кино для него является ровесником всего возможного.

Твоим следующим фильмом стало «Нескромное обаяние порока», он, кажется, родился из замысла продюсера: заставить Альмодовара, молодого необузданного режиссера-нонконформиста, поработать над табуированной религиозной темой. Это действительно был заказ или же речь идет о твоем личном проекте?

Идея полностью принадлежит мне, но «Нескромное обаяние порока» – это фильм продюсера, Луиса Кальво. После «Лабиринта страстей» этот человек связался со мной, он очень богат и известен в Испании, он сделал состояние на торговле нефтью и недвижимостью. Он жил тогда с Кристиной С. Паскуаль, которая

угрожала, что бросит его. Он был безнадежно в нее влюблен и не знал, каким подарком можно ее удержать, он был готов подарить ей все, что угодно. Она попросила его создать продюсерское общество для финансирования фильмов, в которых она могла бы сниматься. Луис Кальво основал продюсерское общество «Тесауро» и спросил у Кристины С. Паскуаль, с кем она хочет работать. Она ответила: Берланга, Сулуэта и Альмодовар. Луис Кальво позвонил мне, чтобы узнать, есть ли у меня готовый сценарий, а я говорил с ним очень прямо: я спросил у него, должна ли Кристина С. Паскуаль быть главной звездой этого проекта. «Конечно нет», – сказал он. Но по тому, как он ответил, я понял, что это означает: «Конечно да». Он позвонил также Берланге, который написал вторую роль для Кристины С. Паскуаль. Но его фильм так и не был снят, как и фильм Сулуэты. Со своей стороны, я попытался подойти к этому заказу максимально позитивно и исследовать все возможности. Так что я написал историю с женской ролью, о которой мечтали все актрисы. Концепт заказного фильма стал концептом стилевого решения картины. Я придумал историю, героиня которой женщина, по ней сходят с ума как мужчины, так и женщины, она поет, пьянствует, принимает наркотики, проходит через периоды абстиненции и переживает необыкновенный опыт, который нормальный человек мог бы пережить только лет за сто. Я говорю о том, что хотел бы сделать, ведь Кристина С. Паскуаль не могла воплотить эту мечту, и мне пришлось переписать сценарий и ограничить свои амбиции. Когда я его писал, то думал о работе, которую Марлен Дитрих провела с Штернбергом, в частности в «Белокурой Венере» *(BlondVenus,* 1932), где играла интерьерную женщину, ставшую певицей, шпионкой, шлюхой, путешествующую по миру и переживающую бесчисленное множество приключений. Этот тип персонажа идеально подходил для фильма, который я хотел создать. Как бы то ни было, для меня важно не опираться только на сценарий, но принимать во внимание то, что вырастает из этой идеи, когда я приступаю к конкретной работе. По мере написания «Нескромного обаяния порока» я начинал отдавать себе отчет, что рассказываю не только историю этой фантастической героини, но историю монашек из монастыря, где она укрылась. Парадокс, но эти монашки утверждают личность и волю к творчеству гораздо сильнее, чем люди, которые не заточены в монастыре. Их миссия заключается в спасении падших девушек, но в тот момент, когда начинается эта история, преступниц с проблемами очень мало, и из-за отсутствия грешниц монашки скучают, они одиноки, им нечем заняться, поэтому они совершенно самостоятельны и

свободны. Для меня «Нескромное обаяние порока» вовсе не антиклерикальный фильм, такое понимание можно назвать самым поверхностным. Я не являюсь практикующим католиком, но знаю, что монашками в моем фильме движет сугубо христианское призвание: они лишь развивают слова Христа об апостольстве. Подобно тому как ради спасения людей Христос стал человеком и познал людские слабости, эти монашки ради спасения падших девушек должны быть к ним очень близки, до такой степени, что одна из них сама становится преступницей, пытаясь на равных общаться с заблудшей овцой. Мать-настоятельница представляет собой нечто иное: она зачарована злом, в традициях таких французских писателей, как Сартр и его Святой Жене[3]. Эта форма очарования, которая имеет нечто общее с концепцией сострадания, является одной из вещей сугубо религиозного порядка. Мать-настоятельница украсила свою келью образами великих современных грешниц: Брижит Бардо, Авы Гарднер, Джины Лоллобриджиды, ибо, по ее словам, Иисус пришел на землю для того, чтобы спасать не святых, но грешниц. Следовательно, благодаря несчастным грешникам Иисус пришел на землю и свершилось чудо католической религии. Все это гораздо яснее объясняется в диалогах матери-настоятельницы. «Нескромное обаяние порока» отмечает для меня новый этап, ибо именно в этом фильме я впервые осмелился рассказать очень сентиментальную и мелодраматическую историю.

Когда смотришь фильм, чувствуется твое намерение избежать карикатуры на собственную смелость и не пытаться систематически шокировать, что было бы легко при подобном сценарии. Но соблюсти невинность не так просто, тем более когда любая сцена может быть воспринята как провокация: наверное, тебе пришлось себя контролировать, чтобы пойти дальше, не заходя слишком далеко?

В общем, меня не занимает вопрос, шокируют мои фильмы или нет, любое их понимание кажется мне априори интересным и приемлемым. Все различные способы воспринимать этот фильм заложены в самом фильме, и по этой причине они все подлинные и значимые, включая и те, что мне нравятся меньше всего. Следовательно, тот факт, что я не хочу быть провокатором, в расчет не принимается: если кого-то фильм шокирует, значит, это заложено в фильме. Для такой католической публики, как испанцы, трудно сразу же не отнести «Нескромное обаяние порока» к категории скандалов, поскольку монашки делают там запрещенные вещи. Это самый предсказуемый эффект, и я пытался не принимать этого в расчет, когда писал и снимал фильм, поскольку хотел развить свою личную идею. Я не до такой

степени наивен, чтобы думать, будто не вызову никакой гневной реакции или же отторжения, снимая монашек, которые колются героином. Но я все же не хочу, чтобы это автоматически помешало мне рассказать мою историю, и по этой причине я действительно очень серьезно работал над сценарием, я описывал каждого персонажа тщательно и с большой нежностью. Следовательно, я очень хорошо подготовился к этому фильму и во время съемок чувствовал себя прекрасно.

На техническом уровне в фильме ощущаются явный прогресс, размах, легкость, разнообразие фигур и новая гармония постановки.

Да, действительно, в этом фильме я начал осознавать, что представляет собой кинематографический язык. Это также первый фильм, который я снимал обычными способами, что и позволило мне избежать проблем с техникой. Когда у тебя хорошая команда и достаточно материала, можно попытаться применить различные подходы к постановке, не ставя под сомнение саму съемку. Именно во время съемок «Нескромного обаяния порока» и, в частности, снимая там Хулиету Серрано, которая сыграла мать-настоятельницу, я почувствовал силу крупного плана: эпизод кажется простым, но его повествовательное содержание очень специфическое и его очень трудно использовать. Крупный план – это нечто вроде рентгеновского снимка персонажа, он не дает солгать. Его легко сделать с технической точки зрения, но нужно быть совершенно уверенным в том, что должен выражать этот персонаж в тот или иной момент. Причем именно таким образом, каким актер передает это чувство, потому что ничто не приносит больше разочарования и неудовлетворенности, чем бессмысленный крупный план. Я настаиваю на том, что в этом фильме открыл для себя крупный план, ибо раньше никогда им не пользовался. Мне пришлось победить некую стыдливость: в крупном плане ты как будто обнажаешь персонажа, актера и сам обнажаешься. Начинается разговор сердцем. Речь идет не только об овладении техникой, но и о понимании нравственной стороны. В этом конкретном случае крупные планы Хулиеты Серрано должны были для меня компенсировать тот факт, что персонаж Кристины С. Паскуаль работает плохо и мне никак не удается нащупать ее значение. Снимая крупным планом Хулиету Серрано, я снимал также объект ее желания и любви: персонаж Кристины С. Паскуаль существует в первую очередь во взгляде Хулиеты, и я нахожу в нем очень большое значение.

Мне кажется, что крупные планы имеют также более прагматическую и утилитарную функцию: они позволяют

различать актрис и персонажей монашек, которых можно спутать на общих планах из-за их одинаковых одеяний.

Да, конечно, их отличают только лица.

Значит ли это, что в твоих других фильмах костюмы, наоборот, являются способом описания персонажей как в общем, так и в частности?

Это действительно очень важно, причем не только для персонажей, но и для подчеркивания низкой эстетики фильма. Мне нравится выбирать для персонажей некую униформу, в этом есть нечто мифическое, это делает их почти абстрактными и более универсальными. Таким образом, тот факт, что Виктория Абриль в «Высоких каблуках» одевается исключительно от Шанель (не принимая во внимание то, что это подходит ее персонажу телеведущей), является способом облачить ее в некую униформу, как и для Марисы Паредес, которая в фильме одевается исключительно от Армани. Для меня эти униформы соответствуют ощущению сродни греческой трагедии. В том, что касается «Нескромного обаяния порока», униформы монашек интересовали меня также в общих планах погружения, а их в фильме много. Обычно говорят, что подобный план выражает взгляд Бога, и в данном случае это очень хорошо совпало: сцены погружения повергают монашек на землю, подобно маленьким крадущимся и ползучим животным. Они становятся насекомыми, их черные одежды прекрасно подчеркивают эту идею, они ближе к миру подземному, нежели к божественной небесной Вселенной. Для них это немного унизительно, но таков взгляд Бога.

Начиная с «Нескромного обаяния порока», религия присутствует почти во всех твоих фильмах. Но даже если она прямо не касается вторичного персонажа, как являющаяся членом «Опус Деи» мать семейства в «Матадоре», там есть хотя бы одна сцена, например та, где Кармен Маура в «Законе желания» приходит к священнику, который ее учил. Ее изгоняют из церкви, потому что она была маленьким мальчиком, а стала женщиной, или же один кадр литографии с изображением Христа и Девы, который открывается «Свяжи меня!». Впрочем, мне интересно, снял ли ты этот кадр, чтобы показать китч, или же, буквально и безо всякого заднего смысла, из-за его религиозной ценности.

Китч присутствует во всех моих фильмах, он неотделим от религиозной практики. Во всех приведенных тобой примерах я прибегал к религии, чтобы поговорить о чисто человеческих чувствах. В религиозной практике меня в первую очередь завораживает и волнует ее способность создавать связь между людьми и даже между двумя любящими друг друга персонажами. И еще в религии меня очень интересует театральность. Когда в

одной из сцен «Нескромного обаяния порока» монашки идут причащаться, это становится для матери-настоятельницы способом выразить свою любовь к Йоланде, женщине, которую она любит и которую играет Кристина С. Паскуаль. Я незаметно трансформирую традиционную конечную цель этой церемонии, заменяя Деву и Христа другим объектом любви: и в момент причастия дверь церкви открывается, все озаряется чудесным светом, освещающим и освятившим фигуру входящей Йоланды. Мать-настоятельница идет в том же медленном ритме, что и Йоланда, с которой она хочет причаститься, соединиться и слиться. Я превращаю религиозный язык в язык любви, глубоко человечный. В «Свяжи меня!» открывающий фильм китчевый образ висит над кроватью, конкретным местом, где происходит союз Виктории Абриль и Антонио Бандераса. Начиная фильм этой религиозной картиной, мне хотелось поговорить о сакрализации брака, но не потому, что он законно благословлен Церковью, а потому, что для меня союз двух людей принадлежит к области сакрального. Поэтому я и показываю этот кадр, где видно пламенное, горящее сердце, чтобы дать понять: я собираюсь рассказать о двух безумно любящих друг друга людях. Я использую пламенное сердце Иисуса не вполне религиозным, хотя и не только эстетическим способом. Я отдаю себе отчет, что мое намерение может остаться непонятым зрителем, но это мне почти все равно. Когда я выбираю для показа эпизод, снимаю план, его можно воспринимать по-разному и на разных уровнях, и я считаю, что причина, по которой мне нужен именно этот эпизод, не обязательно должна быть всем понятна. Потому что я и сам не всегда хорошо осознаю значение своего выбора в момент, когда его делаю.

Превращая акт религиозной коллективной любви в акт личной любви, ты не считаешься с запретами. Но при этом не похоже, что ты святотатствуешь или же хочешь бороться с установленным в религии порядком.

Я гораздо хитрее! Я не борюсь с религией, потому что беру в ней то, что меня интересует, и присваиваю себе. Это мой личный вызов, но он также соответствует очень испанской манере восприятия религии. Святая неделя в Севилье, например, это нечто совершенно языческое, как идолопоклонство. Крайне человеческое и чувственное. Среди наблюдающих за процессией часто можно услышать, как девушки произносят фразу, которая отныне является частью праздника, подобно закодированному для церемонии посланию: «Кто-то положил руку мне на задницу!» Это стало самой банальной ремаркой, люди прижаты друг к другу, со всеми вытекающими последствиями, а девушки,

которые это говорят, вовсе не шокированы и не собираются никого шокировать, чувственность присутствует в церемонии самым сознательным образом. Я учился у салезианских кюре: я этого не скрываю, потому что ненавижу салезианцев. Помимо всего прочего, они обязаны произносить каждую неделю определенное, весьма значительное количество месс. Большая общая и публичная месса проходит лишь один раз в день, но, выполняя свой долг, священники также должны служить мессы в одиночку. К моменту начала публичной мессы, к девяти часам утра, они должны успеть отслужить уже по меньшей мере две, одну в шесть и другую в семь часов, в предрассветных сумерках. Каждому священнику для совершения этих месс нужен служка. Я очень хорошо это помню, потому что меня часто «избирали». Естественно, священники указывали на мальчика, который им нравился больше других. Таким образом, эта молитва превращалась для кюре в ночной, тайный, интимный акт. Ребенок не мог этого понять, но все происходило так, будто священник говорил ему: «Я служу эту мессу для тебя». Это пример того, как можно использовать религию с пользой для своих личных чувств, но, не принимая этого сознательно, тайно извлекая выгоду из интимности мессы, и я нахожу этот отвратительным. Я дам вам другой пример, который также взят из моих воспоминаний о жизни у кюре. Впрочем, я часто пользовался этим примером, когда писал «Нескромное обаяние порока». Я обожал петь и проводил все время за этим занятием. Я был солистом, и меня сопровождали два хора. Когда мне случалось петь соло, это было чем-то вроде спектакля, представления, и я посвящал эту песню приятелю, который больше всех мне нравился. И я действовал совершенно осознанно и даже расчетливо, я делал знак приятелю, который мне нравился, он знаком показывал мне, что понял, и я начинал петь для него. Месса превращалась в личную церемонию. Если ее переживаешь сознательно, то это чистое действие, но если переживаешь ее бессознательно, оно становится грязным.

В «Нескромном обаянии порока» впервые появляется актриса, которая больше всего мне нравится именно в твоих картинах, Чус Лампреаве. Где ты ее нашел, откуда она?

Это тоже одна из моих любимых актрис. Я ею заинтересовался еще до того, как начал снимать «Нескромное обаяние порока». Чус тогда была совершенно неизвестна. Она начала заниматься кино по дружбе, она снималась с людьми, которых любила и которые любили ее, как Берланга, но она не считалась профессиональной актрисой. Впервые она снялась у Марко Феррери, когда он работал в Испании, в конце пятидесятых годов. У нее была совсем маленькая роль в

«Квартирке» (1958) и «Коляске» (1960), двух замечательных фильмах. Чус – это такая актриса, что стоит ей хотя бы на несколько секунд появиться на экране, как я ощущаю сильное волнение. Как только я начал снимать на «Супер-8», я захотел работать с ней. Я позвонил ей, чтобы предложить ей роль Люси в «Пепи, Люси, Бом…». Прочитав сценарий, она, похоже, немного испугалась, но даже ее уклончивые замечания были мягкими и очаровательными. У Чус тогда были проблемы со зрением, и в конечном счете именно операция на глазе помешала ей сняться в фильме. Я снова пригласил ее, когда снимал «Лабиринт страстей», но она не смогла согласиться, потому что ей оперировали второй глаз. Она была поражена моим настойчивым желанием снять ее, потому что не считала себя актрисой, а когда я снова обратился к ней в связи с «Нескромным обаянием порока», сказала мне, что после стольких просьб просто не чувствует в себе сил отказаться от предложенной роли, от совсем небольшой роли сестры Обиженной. Актриса, которая должна была играть сестру Обиженную, в последний момент отказалась, и я предложил эту роль Чус. Ее реакция была совсем другой, нежели та, которую можно ожидать от актрисы: она не понимала, почему я предлагаю ей такую важную роль, и чувствовала, что не в состоянии ее сыграть. К счастью, мне удалось убедить ее согласиться, и в Испании великим открытием фильма «Нескромное обаяние порока» стала Чус Лампреаве. Ее маленькие роли не были замечены публикой, поэтому эффект вышел потрясающий. После этого фильма нас с Чус связали очень тесные отношения, и, возможно, эту актрису я люблю больше всех, с кем когда-либо работал. Мне кажется, что Чус обладает редкими качествами, которые делают ее уникальной актрисой, кем-то вроде Бастера Китона женского рода. Ее лицо чрезвычайно выразительно, но эта выразительность является результатом полного отсутствия игры. Как у некоторых японских актеров, чьи бесстрастные лица, лишенные малейшего выражения, обладают феноменальной силой. Чус принадлежит к традиции великих комиков кино, выражающих максимальные вещи минимальными средствами. Ее талант можно сравнить с Тото. Более того, Чус сохраняет необыкновенную естественность в самых безумных и скабрезных ситуациях, и это придает ей почти сюрреалистическую правдивость: любую, самую безумную роль она способна сделать натуральной и реалистичной. Мне очень нравятся такие нетипичные актрисы, как Чус. Их жесты и манера говорить ускользают от любых канонов, и они действительно неподражаемы.

Тебе пришлось много работать с Чус Лампреаве, или же,

наоборот, надо было предоставить ей свободу, чтобы добиться от нее в своем фильме такой бесконечно забавной игры?

Чус действительно создает своих персонажей, она их обогащает, долго над ними думает, но это одна из актрис, с которыми я очень мало репетирую. У нее прекрасная интуиция, и я не хочу подавлять ее непосредственность большим количеством репетиций. Я беру то, что она сама привносит в свои персонажи, я ее направляю, но даю ей много свободы и позволяю проявлять инициативу.

Один из самых сильных образов «Нескромного обаяния порока» – это тигр, которого кормит и ласкает монашка в исполнении Кармен Мауры. Этому тигру во всей истории не отводится никакой роли, он почти что объект искусства, похоже, ты снял его исключительно из-за его живописности. В других твоих фильмах тоже встречаются подобные кадры, такие же чисто эстетические, кажется, предназначенные исключительно для того, чтобы вызывать виртуальный щелчок, и служащие рекламным целям, часто использующиеся именно для раскрутки фильма, подобно тигру, изображенному на афише «Нескромного обаяния порока». Или же затянутому в кожу мужчине из «Свяжи меня!». Или же зеленой ящерице из «За что мне это?». Каким твоим желаниям отвечают эти образы?

Тигр из «Нескромного обаяния порока» не только предмет искусства. Для меня в этом фильме он символизирует иррациональное. Даже если его вид рядом с монашкой и создает визуальный эффект, который мне очень нравится, тигр является в первую очередь сюрреалистическим элементом, помогающим понять некоторых персонажей, в частности сестру Падшую в исполнении Кармен Мауры. Тигр в этом фильме представляет множество вещей. Первая и самая очевидная – это мужское присутствие. Сестра Падшая – домоседка, она заботится о многочисленных животных и о тигре, выделяющемся своими внушительными размерами и неловкостью среди остальных. Он для нее как ребенок. Также в то время, когда я снимал фильм, для снобов было престижным иметь дома дикое животное, диких кошек, змей или даже крокодилов. В газетах писали, что в канализации Нью-Йорка живут крокодилы, от которых избавились люди и которые приспособились к городской жизни, став мутантами, как Пингвин из «Бэтмена-2» («Бэтмен возвращается» Тима Бертона, 1992). Отчасти поэтому мне понадобился этот тигр, которого принесла в монастырь одна из падших девиц, когда он был еще маленьким. Искупив свою вину, девица уехала, а тигр вырос и превратился в дикое животное. Именно таков метафорический смысл тигра: он стал огромным и

его рост остановить невозможно, как и личности сестер, которые развиваются диким и совершенно неконтролируемым образом.

В «Свяжи меня!» эпизодическое появление в фильме, который снимают внутри фильма, затянутого в кожу человека в маске, может быть, больше связано со стремлением вызвать визуальный шок, одновременно отвечающий и рекламным целям, и зрелищности?

Я признаю, что эти кадры способны «раскрутить» фильм, хотя они на самом деле не особенно для него важны, но все же дают очень сильное зрительное представление. Однако они имеют некий смысл, в том числе и для меня. В общем, я предпочитаю не объяснять значения этих образов в своих фильмах, мне бы хотелось, чтобы это оставалось чем-то вроде подсказки. Но я хочу обратиться к сценарию «Свяжи меня!», чтобы объяснить роль и очень конкретную функцию, отведенную в фильме этому закованному в кожу монстру. Картина, которую снимают в «Свяжи меня!»,. крайне искусственная и барочная, это нечто вроде утрированного «Призрака оперы». Для режиссера этот фильм всего лишь предлог, чтобы вступить в связь с актрисой. Он хочет спасти ее от смерти, то есть от участи токсикоманки, и чудовище в маске изображает эту смертельную угрозу. На протяжении своего фильма режиссер ставит актрису в такую ситуацию, чтобы она могла, без риска для себя, разговаривать с образом смерти. Я показал это в такой китчевой манере, что мое намерение может очень легко ускользнуть от зрителя. Но пусть уж лучше на первый взгляд меня воспринимают как китч, ведь все это имеет для меня такое большое значение, что мне было бы неловко подходить к этому серьезно. Китч защищает мою стыдливость, и я очень за него держусь. В конце концов, могло бы показаться претенциозным представить эту сцену как диалог между девушкой и ее собственной смертью, одновременно и пугающей ее, и привлекающей. Но ведь именно это значение присутствует в диалоге. Марина спрашивает монстра: «Куда ты меня ведешь?» Он ей отвечает: «В спокойное место, где никто нас не знает и где мы можем быть счастливы», и это самый наивный способ предложить счастье. Марина возражает: «Но сначала сними эту маску и покажи свое лицо», ибо все запретное вызывает у нее сильнейшее любопытство. Затем диалог переходит в следующую стадию, монстр вдруг отвечает: «У меня нет лица». – «Но что-то у тебя все равно есть, и если ты хочешь увести меня с собой, лучше мне начинать к этому привыкать». – «Ты уверена, что хочешь его видеть?» – «Да». – «Я не могу. Посмотри лучше на мое тело! Оно полно жизни, а мое лицо – это лицо смерти». – «Ты предлагаешь мне только смерть, которая редко приносит счастье». Эта

последняя реплика Марины совершенно обычным образом резюмирует то, что психиатр может сказать токсикоману: тело дает тебе удовольствие, но после этого есть только смерть. Вот почему тело монстра можно увидеть, но лица у него нет, как нет и души. Это нечто вроде психодрамы, очень театральной, очень китчевой. Когда я так говорю о своей работе, у меня чувство, что я показываю всем свои внутренности. Любые объяснения кажутся банальными, но, снимая эту сцену, я хотел выразить именно это.

Впоследствии ты используешь эти полные смысла кадры в рекламе фильма, что, судя по всему, является совершенно естественным его продолжением, поскольку в нем также часто встречается заигрывание с рекламой.

— Да, я делаю это спонтанно. В «Свяжи меня!» все, что происходит вокруг съемок фильма, имеет драматический смысл и в то же время связано с эстетикой рекламы. На площадке мы используем фальшивые ножи и искусственную кровь, все эти виртуальные ужасы. Но это также является репетицией грядущего, вполне реального ужаса: режиссер избавляет Марину от жуткой ситуации. Затем появляется Рикки, юноша, который рискует своей жизнью и которого она подчиняет себе, сначала физически, ложась на него во время занятий любовью, а затем чувственно, порабощая его своей привязанностью. Главное различие между Мариной и Рикки заключается в том, что она сознательно относится к объединяющей их страсти, а он просто подчиняется своим чувствам.

«Нескромное обаяние порока» – это комедия, но финал фильма грустный и драматичный, в частности для персонажа матери-настоятельницы, чьи глубокие проникновенные чувства грубо попраны, ее бросает любимая женщина в тот момент, когда вся община распадается. Мне очень нравится такой финал, он выдержан в великолепном серьезном ключе, который вовсе не продиктован законами жанра, но прекрасно подходит персонажам и очень волнует.

Фильм всегда воспринимался как комедия положений и как костюмная комедия. Но за комедией скрывается история безумной любви, которую воплощает персонаж матери-настоятельницы. Я глубоко переживал трагедию ее любви, которую зритель, возможно, воспринял как пощечину, но эта история просто требует подобного финала, оставляющего много вопросов. Думаю, это заложено в моем отношении к жизни, ведь я уверен, что всегда наступает момент, когда драма противопоставляется юмору, к тому же я режиссер, не уважающий жанры. Даже если они мне очень нравятся, я не могу удовлетвориться ими. Я хотел снять другой финал, гораздо более

развлекательный и забавный, в большей степени подходящий комическому жанру. Монашка, торгующая наркотиками, оказывается в тюрьме. А Иоланда собирается жить с маркизой, которая, узнав, что ее внук, воспитанный обезьянами и ставший неким подобием Тарзана, живет в Африке, привозит юношу к себе на виллу, где разыгрывается заключительная сцена: Иоланда соблазняет выросшего малыша-Тарзана, а маркиза делится своими воспоминаниями с Чус Лампреаве, которая записывает их, чтобы сделать из них бестселлер. Я наметил эту сцену, но когда услышал крик Хулиеты Серрано в сцене, которая сейчас является заключительной, понял, что это и есть конец и другого быть не может. Мне очень нравятся фильмы, финалы которых всё вдруг резко меняют, как «Бартон Финк» (Джоэла и Итана Коэнов, 1991), сперва представляющий собой сатирическую комедию о жизни художника в Лос-Анджелесе, но на последних минутах превращающийся в фильм ужасов. Эти ужасы оказывают ретроспективное действие на весь сюжет фильма. Или же как «Дикая штучка» *(SomethingWild* Джонатана Демме, 1987), тонкая развлекательная американская комедия, один из героев которой в последние пятнадцать минут проявляет себя как настоящий, чрезвычайно опасный психопат. Мне это ужасно нравится. Но зрители не любят перемен, они очень привязаны к линейному традиционному повествованию, соблюдающему привычные законы.

«За что мне это?» еще в большей степени, чем «Нескромное обаяние порока», является лжекомедией. Там много смешного, но персонаж, которого играет Кармен Маура, трагичен от начала и до конца фильма.

Мои фильмы трудно определить однозначно, особенно это относится к «За что мне это?», где сюжетом является не любовная история, а жизнь матери семейства, полная ежедневных ужасов и несправедливостей. Это очень серьезный персонаж, Кармен Маура именно так его и играла. Когда она посмотрела фильм, то сказала мне: «Боже мой, как это жестоко! Как могут люди смеяться над таким несчастным персонажем? Эта женщина становится двойной жертвой, потому что у нее тяжелая жизнь и потому что она вызывает смех у зрителя». История действительно очень грустная, но в этом фильме все равно очень много юмора, и лично меня ничуть не смущает, что зрители смеются. Но в самом финале, когда Кармен прощается со своим мальчиком, который садится на автобус, чтобы вернуться в деревню, я заметил, что испанские зрители взволнованы. Они как будто внезапно поняли, что только что смеялись над глубокой драмой этой женщины, и осознали социальное значение фильма. Когда Кармен, расставшись с

сыном, возвращается к себе, ей больше нечего делать, нечего убирать и чистить, некому готовить еду, и ее жизнь становится совершенно пустой, она полностью выбита из колеи и идет на балкон, чтобы броситься с него. И после одного из публичных показов этого фильма некоторые зрители подходили ко мне и говорили, что они бы не вынесли, если бы она покончила с собой, и без того все слишком мрачно.

«За что мне это?» вновь поднимает вопрос твоего подхода к кинематографическим жанрам: неужели написанию фильма предшествовало именно желание столкнуть различные повествовательные регистры?

В «За что мне это?» снова присутствует несколько кинематографических жанров, но здесь, в частности, устанавливается связь с одной из форм повествования, которая мне очень нравится, то есть с итальянским неореализмом. Для меня неореализм – это аспект мелодрамы, придающий большое значение общественному сознанию, а не только чувствам. Это жанр, устраняющий из мелодрамы все искусственное, при этом сохраняя ее главные элементы. В «За что мне это?» я заменил большую часть элементов мелодрамы на черный юмор. Так что нет ничего странного в том, что зрители сперва воспринимают этот фильм как комедию, но, конечно же, речь идет об очень драматичной и патетической истории. Это очень испанская смесь юмора и драмы, я показал ее также в «Высоких каблуках». Юмор помогает испанцам бороться со всем, что заставляет их страдать, что их беспокоит, со смертью. Юмор присутствует во всем фильме, но я умышленно вывел персонаж Кармен за пределы этой тональности. И она очень хорошо это поняла. Она все время попадает в очень забавные ситуации, но не отказывается ни от своего персонажа, ни от своей манеры игры и следует ее путем. Хотя когда все остальные развлекаются и играют легко, для актера возникает большая опасность позволить себе поддаться общей атмосфере. Но Кармен выдержала свою строгую линию, не подпадая под влияние остальных и не опуская свою несчастную героиню до карикатуры, хотя такой риск и был. Нужен большой талант, чтобы достичь этого равновесия. Персонаж Кармен очень близок к этим домохозяйкам, женщинам, сыгранным Софи Лорен и особенно Анной Маньяни. Они все время кричат на детей, плохо одеты, растрепаны, сталкиваются с различными проблемами. И сама игра Кармен в «За что мне это?» напоминает этих великих актрис.

Ты часто отсылаешь к авангарду или же к классическому кино, но очень редко к современному, за исключением неореализма.

В первый период моей деятельности на меня действительно

очень сильно влиял американский андеграунд, Джон Уотерс, Морриси, Расе Мейер, все, что производилось на уорхоловской «Фабрике», и также английский поп, Ричард Лестер и «Кто вы, Полли Магу?» (1966) Уильяма Кляйна, замечательный фильм о моде. Я сформировался в поп-культуре, культуре семидесятых годов. Поп – это «Забавная мордашка» Стенли Донена *{FunnyFace,* 1957), ставшая для меня настоящей энциклопедией. Из современных европейских движений больше всего на меня повлиял неореализм. По таинственным причинам Новая волна в первую очередь оказала влияние на американских режиссеров. Мне очень нравится французское кино того времени. «На последнем дыхании» – это фильм-матрица, который вдохновил многих других, но даже больше Новой волны мне нравятся такие режиссеры, как Ренуар, Жак Бекер, Жорж Франжю, Клузо. Есть вещи, которые я очень люблю, но они странным образом на меня не влияют. Я обожаю такие жанры, как американские фильмы-нуар и вестерны, но от них в моих картинах остались только небольшие следы. Отрывок из «Джонни Гитары» Николаса Рэя *(JohnnyGuitar,* 1954) в «Женщинах на грани нервного срыва», отрывок из «Вора» Джозефа Лоузи *(TheProwler,* 1951) в «Кике». В моих фильмах присутствует кино, но я не являюсь режиссером-синефилом, который цитирует других авторов, я использую некоторые ленты как активную часть в моих сценариях. Когда я ввожу отрывок из фильма, то это не дань уважения, а кража. Это составляет часть истории, которую я рассказываю, это становится активным присутствием, а дань уважения – всегда нечто очень пассивное. Я превращаю кино, которое видел, в собственный опыт, автоматически становящийся опытом моих персонажей.

Это уже похоже на прием романиста, а не режиссера.

Да, это прием выдумщика. Я использую кино как выдумщик, который мог бы историю прочитать, а не только увидеть.

Один из самых забавных аспектов «За что мне это?» – присутствие фальшивой рекламы, создающей смесь различных уровней вымысла. Она напоминает целые передачи, которые ты снимал в самом начале. Какое значение и какую роль отводишь ты этим пародиям на рекламные ролики и как, наиболее общим образом, они связаны с твоим отношением к рекламе?

У меня весьма неоднозначные отношения с рекламой, она меня развлекает и нравится в той же мере, в какой вызывает ужас. То есть связь очень сильная. Мне кажется пугающей мысль о том, что мы видим рекламу каждый день, потому что в жизни нет ни одного дня, когда ты можешь сказать, что не видел рекламы, по телевизору или в газетах, она всегда с тобой, как Бог и дьявол. Вот почему я только вставляю рекламу в свои фильмы. Я всегда

отказывался снимать настоящую рекламу. Рекламный жанр интересует меня как жанр кинематографический. И в рекламе в первую очередь меня забавляет история, которую рассказывают, и то, каким образом она преподносится, а не цель продать какой-то продукт. Я хорошо понимаю, что дети обожают смотреть рекламу, и если она их завораживает, то в первую очередь как история, которую им рассказывают, как настоящий маленький фильм. Кроме того, реклама в принципе дает наиболее открытое комическому безумию, юмору, сюрреализму пространство для творчества. Вот почему в свои фильмы я все время вставляю рекламу.

А также потому, что мои фильмы очень урбанистические: реклама – как мебель в квартирах горожан, она составляет часть декора и интерьерного убранства.

Реклама за очень короткое время, очень быстро и выразительно создает ситуацию и персонажа. Мне кажется, что именно эта особенность рекламы заинтересовала тебя в связи с работой, которую ты ведешь над персонажами в своих фильмах.

Не знаю, помогло это мне или повлияло на меня, но я точно знаю, что в рекламе часто используют персонажей, которые являются прототипами; и в моих фильмах часто есть персонажи, которые являются прототипами, как я говорил по поводу «Пепи, Люси, Бом…». Я в основном использую множество клише, давая им возможность развиваться, чего не делает реклама. Но тот факт, что в основе они являются прототипами, очень меня интересует.

В «За что мне это?», когда Кармен Маура пользуется плитой, холодильником или стиральной машиной у себя в квартире, ее периодически показывают изнутри этой бытовой техники, как в рекламе, и это внезапно создает эффект отстранения, одновременно комический и вызывающий беспокойство. Охватывала ли эта рекламная точка зрения другие твои намерения?

Вне всякого сомнения, ведь в «За что мне это?» реклама имеет значение гораздо большее, чем в других моих фильмах. Если и существует центральный персонаж, являющийся особой целью рекламы и общества потребления, то это домохозяйка, управляющая домом. Сегодня яппи в каком-то смысле заняли место, отводившееся на рынке домохозяйке, но с самого начала существования рекламы именно домохозяйку изучали больше всего и на нее в первую очередь рассчитывали рекламщики. Героиня «За что мне это?» является одной из мишеней рекламы. Она настолько изолирована, покинута всеми, что ее единственной компанией на протяжении всего дня являются

электробытовые приборы. Это ее единственные товарищи по несчастью, помощники в решении проблем, в одиночестве, а также единственные свидетели убийства, которое она совершает. Отчасти именно поэтому я снимал ее изнутри бытовых приборов, что обычно делают только в рекламе. Я хотел подчеркнуть тот факт, что ее видят и на нее смотрят только эти приборы. Именно их взгляд и ловит камера в этих сценах. Реклама – и это очень связано с поп-культурой – является единственным представлением, которое дает жизнь предметам, и даже вдыхает в них личность. Существует огромное количество рекламных роликов, в которых главным героем является йогурт, но он снимается как персонаж, и оператор работает над светом так, как если бы нужно было освещать звезду. Этот элемент очень интересует меня в рекламе: значение, которое она придает предметам, и способ, которым она делает из них персонажей.

Что касается продвижения твоих фильмов, тут твой подход к рекламе совершенно отличается от того, который ты демонстрируешь во время съемок. Это другая форма постановки?

Что касается рекламы моих фильмов, тут я действительно использую другие концепты. Реклама интересует меня по всем названным выше причинам, а с другой стороны, когда я вижу ее по телевизору, она меня ужасает. Но я прекрасно осознаю: то, что я делаю, является продуктом, принадлежащим рынку, а я уважаю законы этого рынка и использую рекламу как первостепенный способ продвижения. Что не мешает мне чувствовать некоторое противоречие с самим собой. Я думаю, что у меня, к счастью, большой рекламный инстинкт. Когда я готовлю продвижение своих фильмов, я пытаюсь делать нечто, чтобы реклама была частью моих фильмов, чтобы она стала художественным творчеством. Иначе у меня не было бы никакого желания ею заниматься. К выходу «Высоких каблуков», например, мы организовали в кинотеатре на Гран-виа предварительную премьеру, куда весь коллектив фильма явился в огромных туфлях пятиметровой высоты, поставленных на устройства, используемые во время съемки для перемещения декораций. Эти туфли на огромных каблуках на Гран-виа, этом испанском Бродвее, были для меня способом создать концептуальный образ. Люди крепко запомнили название фильма, а это дефиле стало хэппенингом, который был, конечно же, великолепным рекламным ходом. Я знал, что на следующий день все печатные СМИ разрекламируют это событие. Но самым важным для меня был хэппенинг, который сделал рекламу чем-то живым. Я не хочу сказать, что все это совершенно невинно, что это не просчитано, но расчет и рекламная цель являются гораздо менее важными, чем способ,

которым они вводятся в мое творчество. В моих фильмах реклама появляется в условной манере, даже если она воспринимается как пародия, хотя для промоушна моих фильмов реклама является частью объяснения фильма, его продолжением и эстетическим дополнением. Также мне хотелось бы понять, можно ли, используя подобные постановки и хэппенинги, вернуть кино ту роль, которую оно потеряло за сорок последних лет: когда фильмы становились значительными моментами народной истории. Кино утратило способность собирать толпу, она перешла к спорту и концертам. Так что мне очень нравится идея снова вернуться, под предлогом предварительной премьеры, в ту же атмосферу эйфории и всеобщего великого ликования, как это было при первой постановке «Поющих под дождем».

Незадолго до выхода «Высоких каблуков» сотни афиш Бекки Цель Парамо – Мариса Паредес в твоем фильме – должны были украсить стены Мадрида, объявляя таким образом о концерте этой певицы, которую людям предстояло узнать чуть позже, в качестве новой героиниПедро Альмодовара. Это прекрасная идея, развивающая значение рекламы, связанной с вымыслом.

Да, к несчастью, мы не смогли ее реализовать, ибо у нас было мало афиш. Это была моя идея, и я очень за нее держался. Это был способ дать вымыслу развиться самому, ввести вымысел в жизнь города, оживить персонажа, который существует только в фильме.

Что ты и сделал в каком-то смысле с «Трейлером для тайных любовников», где мать семейства переживает приключение, похожее на то, что пережила Кармен Маура в «За что мне это?». Она встречает человека, который хочет пригласить ее в кино на просмотр этого фильма. Афиша «За что мне это?» несколько раз мелькает в «Трейлере…», реклама привносит вымысел в город, поскольку этот фильм почти полностью снимается на улице, смешивая реализм и искусственное, при этом почти все диалоги заменяются песнями, как в мюзикле.

Точно, именно это я и хотел продемонстрировать: можно превратить рекламу в отдельный жанр, совершенно свободный, идеальный для комических ситуаций, почти не прибегая к психологическим правилам или же повествовательным рамкам. «Трейлер для тайных любовников» – это результат заказа: испанское телевидение попросило меня сделать анонс для фильма «За что мне это?», который я только что закончил. А поскольку эта идея вызывала у меня скуку, я решил снять видеофильм, где в истории, очень отличающейся от фильма и в то же время очень на него похожей, поскольку там тоже речь идет о женщине, убивающей своего мужа, появляется афиша «За что

мне это?». Это меня очень позабавило, потому что я всегда мечтал снять фильм, нечто вроде музыкальной комедии, где персонажи временами перестают говорить и начинают петь. То, что это был короткий видеофильм, дало мне большую свободу, я просто попросил актеров изобразить песни, которые я хотел использовать, даже не позаботившись о том, чтобы дать каждому персонажу определенный голос: героиня фильма поет то голосом Ирты Китт, то голосом Ольги Гийо.

Песня, которую по очереди подхватывают все персонажи фильма, называется, кажется, «Soyloprohibido»: «Я – то, что запрещено».

Весь фильм – это некое представление о запретном. Песню сперва исполняет проститутка, потом маленькая девочка, потому что она тоже является объектом запретного желания, и в финале ее поет Биби Андерсен, которая изображает женщину, пришедшую из фильма-нуар, воплощающую собой наслаждение, отдающуюся всем мужчинам, кому хочет. А поскольку личность самой Биби вполне идентична этой женщине, которая является «поправкой» природы, то в этом представлении о запретном появляется еще одно новое, более тайное измерение.

Впоследствии ты не возвращался к этой теме запретного.

Нет, мне просто нравилась песня «Soy lo prohibido» и то, что в ней говорится о запретном, о чувственном и о тайной любви. Когда я услышал ее, мне в голову пришла идея музыкального фильма, тесно связанного с другой песней, которую я хотел использовать. Но действительно, мои фильмы не настолько нравственны, чтобы поднимать в них вопросы запрета, или же они настолько нравственны, что запрещают говорить о запрете. Во всяком случае, то, что запрещено традиционной нравственностью, не для меня.

«За что мне это?» – твой самый неяркий фильм, снятый в тусклых тонах, в атмосфере дождливой и грустной зимы, которая подчеркивает социальную нищету и дает образ Мадрида, ранее у тебя не встречавшийся. Эта визуальная грубость обретает силу социального интервенционизма и ставит особняком «За что мне это?», придавая ему критическую значимость, отсутствующую – или же присутствующую не столь явно – в других твоих фильмах.

Этот унылый вид отражает уродство жизни Кармен Мауры, а привела меня к этому уродству работа над яркими цветными декорациями в «Высоких каблуках». «За что мне это?» действительно единственный мой фильм, где все происходящее натуралистично, кроме того, это, вне всякого сомнения, моя самая социально значимая лента. Я никогда не извлекал своих персонажей из социальной среды, но в данном случае речь идет

конкретно об истории жертвы общества. Этот персонаж очень важен для меня, ведь в этом фильме я говорю о собственном социальном происхождении. Моя жизнь изменилась, мой общественный статус тоже, но я никогда не забываю, что вышел из очень, очень скромной среды. С тех пор как я начал делать фильмы, мне случалось встречать людей, облеченных властью, чьи идеи мне не особенно нравились. Когда я встречаюсь с ними – тотчас же чувствую, как во мне просыпается мальчик из бедной семьи, для которого эти люди являются врагами. Не то чтобы эта реакция была систематической или связанной с идеологией, но она, во всяком случае, подчеркивает, насколько для меня важно помнить о том, из какого общественного класса я родом. «За что мне это?» – фильм, в который я вложил больше всего воспоминаний о собственной семье. На персонаж Чус Лампреаве меня вдохновил образ моей матери, она часто использует выражения, которые обычно употребляла моя мать. Одежду Кармен Мауры, которая для меня имеет очень большое значение, я брал у своих сестер или у их подруг. Одежда на Кармен должна была обязательно быть поношенная, уродливая, как все бывшие в употреблении вещи. Квартал, в котором я снимал фильм, является одним из великих свершений эпохи франкизма, он представляет идею, будто власть делает все ради комфорта пролетариата. Это нежилые места, их называют ульями. Когда я работал в телефонной компании, я проводил все дни на дороге, окружающей эти постройки, и зрелище несоразмерно гигантского квартала поражало меня, я весь день находился под его впечатлением. Я действительно был счастлив, что смог сделать из этого декорации для своего фильма. Мы снимали прямо там, ничего не меняя.

Педро Альмодовар

НЕТИПИЧНАЯ КОМЕДИЯ ФЕРНАНДО ФЕРНАНА ГОМЕСА

Этот текст написан Педро Альмодоваром в 1998 году, когда журнал «Кайе дю синема» предложил ему написать любой текст в рамках Парижского фестиваля. Альмодовар решил представить «Странное путешествие» Фернандо Фернана Гомеса, фильм, относящийся к неореалистическому движению, который, несмотря на свою не более чем относительную значимость, все же был важен для испанского кино пятидесятых и шестидесятых годов. Это влияние часто упоминалось Альмодоваром в связи с «За что мне это?». Режиссер и известный актер, Фернандо Фернан Гомес сыграл отца сестры Росы в

фильме «Все о моей матери».

«El extrano viaje» («Странное путешествие») был снят в 1964 году, но вышел на экраны лишь через семь лет. Это было в начале испанского экономического бума, которому способствовал туризм. В то время министром этого сектора был Фрага Ирибарне (забавно, что именно его голосом в «Живой плоти» зачитывается экстренное заявление правительства в январе 1970-го). Министр информации и туризма собирался рекламировать испанские пляжи (испанский кинематограф сразу же начал выпускать пляжные фильмы, со множеством шведок и испанских плейбоев), и «Странное путешествие» привело его в ярость, ибо единственный пляж, который появляется в этом фильме, демонстрирует на песке раздувшиеся и уродливые трупы двух братьев-пьянчуг. Этот незатейливый кадр приговорил фильм Фернана Гомеса к остракизму. И это было еще не все: его обвинили также в том, что он показывает слишком много хромых и не вполне молодых людей. Фернан Гомес рассказывал мне, что для этого фильма использовал в качестве статистов жителей деревни, где проходили съемки, но испанская война, к несчастью, наполнила страну хромыми и однорукими. Что касается молодых людей, в деревне их было очень мало: все они уехали работать в город или в Германию.

Слишком неприятное и невзрачное, «Странное путешествие» не могло выйти на экраны. Семью годами позже оно было показано в качестве дополнения к программе, вместе с другим фильмом, и именно тогда я его увидел. «Странное путешествие» очаровало меня и вместе со мной несколько десятков открывших его для себя зрителей. Отныне этот фильм является почти что мифическим, одним из самых странных и самых сложных для просмотра в истории нашего кино. Проклятие длится и по сей день. Я выбрал его потому, что, помимо вызванного им необъяснимого объективного интереса, он предвосхитил многие темы, которые теперь близки одновременно и моим фильмам, и испанскому кино, и нашей недавней истории. И кроме того, это еще и очень забавная, оригинальная и совершенно неизвестная парижским зрителям комедия.

Это также дань уважения его автору, Фернандо Фернану Гомесу, необыкновенному актеру («Дух улья» Виктора Эрисе, «Ана и волки» и «Маме исполняется сто

лет» Карлоса Сауры), писателю и востребованному театральному режиссеру. Фернан Гомес как режиссер принадлежит к мимолетному золотому веку испанского кино, для меня фундаментальному, который продлился с конца пятидесятых до середины шестидесятых годов.

Этот период скромно называли периодом «нового испанского кино». Именно тогда были созданы блестящая трилогия Берланги («Палач», «Пласидо», «Добро пожаловать, мистер Маршалл»), первые испанские фильмы Феррери («Квартирка», «Коляска»), первые ленты Сауры («Охота»), «Тетя Тула» Мигеля Пикасо и еще одна настоящая жемчужина, первые фильмы Бардема («Главная улица», «Смерть велосипедиста»), а также первые фильмы Фернана Гомеса как режиссера, «Жизнь вокруг» и «Жизнь впереди». Это источники, в которых я узнаю себя как режиссера и как сценариста.

Речь идет о разновидности кино, которое по своим темам, своему духу и стилю могло бы быть отнесено к неореалистическому. Этот неореализм, в отличие от итальянского, дистанцирован от драмы, движим крайне едким черным юмором, при этом ничего не теряя в своей социальной значимости. В испанском неореализме было меньше сентиментального сочувствия, но сильно ощущались гротеск и сюрреализм, причем все это было приправлено грубой циничной иронией. «Странное путешествие» принадлежит именно к этому жанру, хотя с точки зрения стиля в нем есть элементы деревенских страшилок, зарисовки нравов, даже жестокой оперетты. Из всех перечисленных мною фильмов это самый атипичный, неосюрреалистическая мрачная комедия. Кроме того, что этот фильм является великолепным «современным» дивертисментом (я впервые услышал прилагательное «современный» в приложении к агропопу, то есть к сельской попсе), он еще и дает прекрасный повод о многом поговорить: об испанской цензуре (и о любом другом виде цензуры). О твисте (в моем детстве твист представлял собой нечто запретное: если девушка танцевала твист, носила брюки и курила, это означало, что она шлюха, причем для такого определения хватало и одного признака). О женском белье для трансвеститов (в «Странном путешествии» впервые в испанском фильме показано несколько сцен, где появляется мужчина, переодетый в женщину). О

способе, которым в маленьких испанских селениях превращали в миф элегантность парижанок (деревенская галантерея называется «Парижанка»). А также о шестидесятых годах, о новом испанском кино, о неореализме. И, конечно же, о том, что я из всего этого сделал.

«За что мне это?» – один из самых твоих красивых фильмов, несомненно оказавший влияние на всю твою работу: после того как ты непосредственно взялся за социальную реальность, тебе уже не нужно было настолько тщательно использовать подобный жизненный материал, дабы он присутствовал в твоих фильмах. Ты раз и навсегда выразил свое отношение к реальности, рассказав историю этой «жертвы общества», выражаясь твоими словами. В «Высоких каблуках», когда БеккиДель Парамо возвращается в небольшую комнатку, где жили ее родители, этот с виду обычный момент сценария становится очень выразительным эпизодом: ты никак не собираешься это подчеркивать, однако здесь присутствуют гуманизм и социальная справедливость, что очень волнует и впечатляет. Я думаю, что такой точности и правдивости было бы невозможно добиться в одной короткой сцене, если бы прежде ты не изучил эти отношения с реальностью в «За что мне это?».

Эта сцена из «Высоких каблуков» – один из редких моментов фильма, связанных с моей собственной жизнью. Ты попал в точку. «Высокие каблуки» никак не отражают моих отношений с матерью, но внутри я глубоко переживаю тот момент фильма, когда Мариса возвращается умирать в дом своих родителей, где она родилась. Это также важный момент, потому что он указывает социальное место Бекки Дель Парамо. Понятно, что эта девушка родилась в народном квартале, ее родители были бедными, и, несмотря на окружающую ее теперь фальшь, она, как животное, возвращается умирать туда, где родилась. В моих фильмах я, как правило, рассказываю о матерях, похожих на ту, которую играет Мариса Паредес в «Высоких каблуках», а не об отцах. Эта сцена как раз одна из самых редких, связанных с воспоминанием о моем отце. Мой отец умер от рака в начале 80-х годов. Моя семья жила тогда в Эстремадуре, и, почувствовав, что конец близок, отец попросил мою мать отвезти его в деревню, где он родился. Его состояние было очень тяжелым. Мы все вернулись в эту деревню, но дома, где мы родились, конечно же, больше не было, и отец устроился в доме своей сестры, напротив его родного дома. Его сестра была так добра, что предоставила ему комнату и кровать, в которой он родился, кровать моей

бабушки. После приезда мой отец прожил еще десяток часов, но все его страдания прекратились. Странно, что смерть ждала его возвращения туда, где он начал свою жизнь, чтобы его забрать. Именно это и присутствует в сцене из «Высоких каблуков», и об этом я никогда не говорил. Она очень короткая, в ней нет никакой напыщенности, но для меня она содержит в себе все. Бекки Дель Парамо возвращается из Мексики, это понятно по тому, как она обставила жилище своих родителей. И хотя я обычно не использую старую мебель, я настоял на том, чтобы в ее комнате поставили традиционную кастильскую мебель из черного дерева, воссоздающую атмосферу детства героини.

«Матадор» для меня самый странный твой фильм, который меньше всего похож на другие. Это твой единственный фильм, где, по моему мнению, сюжет – смерть, обаяние смерти и судьба – самое важное во всей истории, которая просто иллюстрирует эту саму по себе очень важную тему.

Я согласен с тем, что это мой самый странный фильм, даже если он полностью принадлежит мне, связанный с тем, о чем мне очень хочется рассказать. Я понимаю, что сюжет важнее, чем история, но неужели, по-твоему, есть неувязка между тем, что показано, и тем, что я хочу рассказать, или же то, что я хочу рассказать, так и не рассказано?

По-моему, некоторые элементы «Матадора» уже являются размышлением на тему смерти. Отношения между матадором и адвокатшей не существуют для меня в этом фильме как таковые: все персонажи, вместе взятые, являются символами и воплощают в основном идеи.

Да, это мой самый абстрактный фильм, хотя он говорит о чем-то совершенно конкретном – о сексуальном удовольствии и смерти. Этот фильм очень далек как от натурализма, так и от объективной реальности. Я попытался сделать из «Матадора» нечто вроде басни, главные персонажи которой являются скорее героями, которые могут найти свое место только в легенде, потому что символизируют то, что не удается в жизни. Не мог же я рассчитывать на то, чтобы зритель идентифицировал себя с двумя серийными убийцами. Все, чего я хотел, это чтобы зрителю удалось идентифицировать себя с чувственностью, ментальностью этих убийц, с идеей смерти, которую воплощают эти герои, но не с их реальной жизнью. Трудно говорить о «Матадоре», ведь это то, что символизируют персонажи, но не то, чем они являются в действительности и о чем нужно говорить. Для меня это также мой самый романтический и самый отчаянный фильм. Во всяком случае, здесь есть множество элементов, кроме истории любви. Быки, например, – один из

самых специфических элементов моей культуры, самых репрезентативных и, вероятно, самых сакральных. Испанцы больше уважают бой быков, чем религию, и если бы им дали свободу выбора, без сомнения, сделали бы святым не основателя «Опус Деи», но матадора. Именно в Испании «Матадор» вызвал самое большое недовольство и имел наименьший успех. Я говорю в нем об удовольствии и чувственности, заложенных в бое быков, что является здесь запретным сюжетом. Фильм также в очень абстрактной манере рассказывает о двух Испаниях, представленных двумя матерями. Одна современная и либеральная Испания, которую воплощает Чус Лампреаве в роли матери манекенщицы, женщина непосредственная, простая: когда дочь рассказывает ей, что была изнасилована, единственное, что занимает ее мать, это состояние ее одежды после нападения. Она стирает ее и сама потом носит. Другая, мать Антонио Бандераса в исполнении Хулиеты Серрано, представляет для меня все, что есть худшего в Испании: мать кастрирующая, вызвавшая психоз у своего сына, которому внушает чудовищный комплекс вины. Мать, которая постоянно осуждает и приговаривает, воплощение всего, что есть ужасного в испанском религиозном воспитании. Мы все здесь были воспитаны в страхе перед наказанием, в частности перед тем великим наказанием, каковым является ад. «Матадор», конечно же, фильм не о бое быков, я только провел параллель между церемонией корриды и интимными отношениями двух персонажей, чтобы развить главный сюжет фильма – сексуальное наслаждение, связанное со смертью. В описанных в фильме отношениях между бывшим матадором и адвокатом традиционная мужская и женская роли меняются местами. Хотя мир боя быков является подчеркнуто мужским, случается, что тореро занимает в корриде женское место. Когда он снова надевает свой блестящий и жесткий, почти как кольчуга, костюм, в нем есть что-то от гладиатора. Но этот костюм еще и очень обтягивающий и обязывает тореро делать движения, которые не всегда свойственны мужчинам, – например, ходить вприпрыжку, как танцовщица. В первых пассах корриды тореро представляет искушение, он провоцирует быка, он зовет его, чтобы соблазнить. Это типично женская роль. В «Матадоре» Ассумпта Серна вначале играет очень мужскую роль, то есть она представляет активную сторону отношений с мужчинами. Именно она входит в них, убивая их своей шпилькой, что тоже является имитацией действий» тореро. Женские и мужские роли меняются местами, и так происходит в течение всего фильма. В некоторые моменты женщина является тореро, а в другие – быком. Можно было бы сказать, что отношения двух персонажей иногда

становятся гомосексуальными, настолько женщина похожа на мужчину.

Но чего именно ты хотел добиться, прежде чем придал всем этим элементам логическую структуру и ввел их в игру соответствий, которую прекрасно передает сценарий фильма?

Начиная писать «Матадора», я хотел сделать фильм о смерти – смерти, которую я не могу ни принять, ни понять. Я хотел через процесс письма открыть, какой является моя позиция по отношению к этому вполне реальному факту. Я не пришел ни к чему особенно глубокому, и мне удалось найти подход к смерти, которую я мог понять только с той точки зрения, что она действительно является частью жизни. Иначе говоря, нужно было сделать смерть элементом сексуального возбуждения, чтобы я смог ее постичь. Думаю, что это исследование было бесполезным. И это отчасти совпадает со смыслом сказанного тобой: я развиваю сюжет, который мне не удается охватить, и рассказываю множество вещей, которые должны мне позволить приступить к этому сюжету, но прихожу лишь к некоей теореме. Ее можно было бы сформулировать так: если мечтаешь о необычайном удовольствии, а жизнь дает тебе возможность получить это удовольствие – сумей его получить и готовься также заплатить необычную цену, чтобы сделать его реальным. Так можно вкратце описать историю, рассказанную в фильме.

Когда ты пишешь сценарий, то в первую очередь начинаешь именно с сюжета, который закладывает основы повествования? Как ты, в общем, работаешь по отношению к этому понятию сюжета, которое явно присутствует в «Матадоре»?

Я открываю этот сюжет по мере написания истории, я почти никогда не начинаю писать сценарий, если знаю его сюжет. И это еще одна причина того, что письмо является для меня большой авантюрой. Я представляю, что сюжет внутри меня и нужно пройти несколько этапов работы, дабы он сознательно проявился. Очень часто повествовательный мотив, который толкает меня к письму, – это лишь предлог, и нередко по пути исчезает то, что я считал центром истории. О каком фильме ты хочешь, чтобы я тебе рассказал, как он зарождался и развивался?

«Свяжи меня!», потому что здесь ты развиваешь основной сюжет всех своих фильмов – как создать и сохранить семью, но мы к этому еще вернемся, – не выявляя при этом своих размышлений на эту тему, но делая их ощутимыми посредством своего подхода к персонажам и повествованию. В «Свяжи меня!» удается создать равновесие между очень сильным сюжетом – постоянно рискуя свести историю к этой иллюстративной функции, о которой я говорил в связи с «Матадором», – и сильной историей.

«Свяжи меня!» – это фильм, который я готовил меньше других, но я сейчас объясню тебе, как он создавался. Я снял «Женщин на грани нервного срыва» полностью в студии, и в то время меня еще очень сильно занимала отчасти андеграундная идея о том, чтобы все показать, и изнанку, и лицевую сторону вещей, а в случае с кино – все искусственные ухищрения, сопровождающие съемки. Мне нравятся декорации как таковые, как представление, и я действительно вынужден был себя контролировать, чтобы не снять декорации «Женщин на грани нервного срыва» как чисто искусственную конструкцию, немного сместив камеру. Мне действительно хотелось показать, как сконструированы эти декорации, и чтобы дать свободу этому желанию, еще во время съемок я начал писать небольшую историю, которая происходит на съемочной площадке. Это позволило бы мне снимать декорации одновременно как иллюзию и как объект представления. Кроме того, «Женщины на грани нервного срыва» были первым фильмом, который я почти целиком снимал в студии, у нас было мало денег, и брат часто мне говорил, что это нам слишком дорого обходится. Тогда я предложил ему снимать фильм, в котором можно использовать декорации «Женщин…», что позволило бы нам лучше реализовать наши вложения. Так что «Свяжи меня!» зародился одновременно по экономическим причинам и из этого желания, которое толкало меня выйти из декораций, чтобы снять их как таковые. За один уик-энд я написал историю, действие которой разворачивается в студии, где мы снимали. Очевидно, надо было немного форсировать ситуацию, так как я хотел, чтобы весь фильм был снят только в этом месте. Чтобы позволить всем персонажам постоянно оставаться в студии, не снимая при этом римейк «Ангела-истребителя», в котором лучше всего удалось не прибегать к смене места, я придумал историю, в которой три очень опасных убийцы, убежавших из тюрьмы, скрываются в ангаре в окрестностях Мадрида. Поскольку у нас в Испании нет киноиндустрии, то декорации строят в арендованных ангарах. Войдя в ангар, три преступника попадают на съемки фильма, но это конец съемок, люди уходят, и они решают остаться. В первый раз у них появляется дом, конечно, все в нем фальшивое и ничего нормально не работает, но он очень красивый, и они счастливы. Но убийцы не знают, что вся съемочная группа вернется в тот же вечер, чтобы отметить конец съемок. Когда приходят люди, убийцы прячутся в продюсерском кабинете или в туалете и, к своему великому изумлению, становятся зрителями праздника. Когда я писал эту историю трех беглецов, я только что посмотрел фильм Уильяма Уайлера «Часы отчаяния» *{TheDesperateHours,*

1955), в котором один человек держит в доме в заложниках целую семью. Меня часто спрашивали, не вдохновлялся ли я при съемках «Свяжи меня!» «Коллекционером» *{TheCollector,* 1965) Уильяма Уайлера. А я отвечал, и это было очень забавно и неожиданно, что меня действительно вдохновил Уайлер, но другой его фильм. Так что беглецы видят, как люди начинают пить, как разговор между продюсерами и электриками переходит на повышенные тона, что всюду полно телевизионных камер и они снимают праздник. Беглец, спрятавшийся в туалете, видит главную актрису фильма и тут же безумно в нее влюбляется. Можно предположить, что эту актрису он уже видел в других фильмах и давно по ней сохнет. Он не собирается уходить из туалета, потому что хочет ее увидеть и заняться с ней любовью. В туалет заходят девушки, но среди них нет той, кого он ждет. Он обрабатывает всех девушек, которые ему попадаются, но они ничего не говорят, они очень довольны, они думают, что это один из сюрпризов праздника. Они сообщают об этом друг другу, советуя своим подружкам прогуляться в туалет, потому что этот тип совсем неплох. Бедный юноша уже совершенно изнемог, потому что девушек все больше. Наконец приходит актриса, которую он ждал. Тут происходит очень грубая сцена, потому что она единственная его не хочет, и я точно не помню, как это происходит, но в конце концов он затыкает ей рот и говорит, что он от нее без ума. История развивается таким образом, что все понимают: юноша с актрисой в туалете, – и беглецы вынуждены взять в заложники всю группу. Именно в этой ситуации между юношей и девушкой завязываются отношения. Это я написал за уикэнд, но до конца не дошел. Я отложил эту историю и, едва закончив съемки «Женщин на грани нервного срыва», снова ее перечитал, и она меня сильно позабавила. Возможно, мне нужно было снять эту историю такой, какая она есть, совершенно безумной, но надо было написать конец, и я вернулся к работе. По мере того как я писал, я понял, что меня интересует именно история пары, которая вынуждена находиться вместе. Так что результат оказался весьма далеким от изначального замысла – сделать дешевый фильм, используя старые декорации. Я все же использовал часть декораций «Женщин на грани нервного срыва» в «Свяжи меня!», но это было всего лишь деталью.

А с «Матадором», значит, процесс развивался в обратном порядке: сначала ты задумал сюжет фильма.

Да, траектория совсем другая: у меня есть сюжет, и по ходу истории я пытаюсь его сохранить, но мне это не удается, сюжет существует, но я ищу его в фильме, и у меня такое чувство, что никак не могу его найти.

«Матадор» – это первый фильм, где ты выводишь на сцену зрелых мужских персонажей, в описании личностей которых отсутствует пародийность, причем проблематика фильма подчеркивает значимость их присутствия, окрашенного в сексуальные тона. Начиная с этого фильма, в твоих картинах все мужчины будут описаны очень хорошо, и это часто заставляет забыть о твоей оправданной репутации великого режиссера актрис.

«Матадор» действительно первый фильм, где я начинаю описывать мужских персонажей, отводя им в истории большую роль Думаю, меня воспринимают как режиссера актрис в первую очередь просто из-за их количества: в моих фильмах больше актрис, чем актеров. Но я думаю, что для актеров я также хороший режиссер, если представляется такая возможность. Антонио Бандерас – это актер, который лучше всего понял мое видение мужских персонажей, так же как и Кармен Маура – актриса, лучше всех воспринявшая и передавшая моих женских персонажей.

Один из твоих самых удачных мужских портретов – это Иван из «Женщин на грани нервного срыва».

Вероятно, это лучший мужской портрет, какой я когда-либо сделал. В «Матадоре» все мужские персонажи вписаны в ту же символическую перспективу, определяющую весь фильм, в то время как Иван – это натуралистический образ мужчины, персонаж, которого я описал наиболее реалистично. Играющий его Фернандо Гильен в основном известен своими телевизионными ролями, это актер старой школы, которого я вывел за рамки его категории и немного условного и устаревшего жанра, в котором он работал. После «Закона желания», первого фильма, который он сделал со мной, и особенно после «Женщин на грани нервного срыва» его карьера совершенно изменилась, он стал работать в самых современных фильмах, самых новых спектаклях. Это можно определить как «восстановление» – когда ты находишь актера, зарекомендовавшего себя в определенных ролях, и открываешь для него другие перспективы. Это всегда нравилось мне у Фассбиндера. В «Кулачном праве свободы» (*FaustrechtdesFreiheit,* 1974) у него работал Карл Бом, который играл Франца Иосифа в «Императрице Сиси»; Фассбиндер дал ему роль, которая ничего общего не имела с тем, что он делал раньше, и она действительно выявила его сущность. Это был очень сильный ход.

Может быть, именно потому, что в «Матадоре» началась работа с актерами-мужчинами, над созданием образа мужчины, стал возможным сюжет «Закона желания», об отношениях между

двумя мужчинами?

Не знаю. Во всяком случае, я знаю, что написал «Закон желания» до того, как снял «Матадора». Я придумал эти две истории почти одновременно, и у них много общего, не только из-за совпадения во времени, но из-за сюжета. В «Матадоре» я говорю о сексуальном удовольствии, о вполне конкретной вещи, очень абстрактным, очень метафорическим образом, а в «Законе желания» я говорю о желании, которое является вещью весьма абстрактной, но в самой конкретной, реалистической манере. Конечно, желание и удовольствие связаны между собой, есть даже моменты, где они совпадают. Эти два фильма как две грани одной детали, и я снимал их в один и тот же год.

Хозяин своего желания
«Закон желания» (1986)

Внезапно творческий мир Альмодовара достигает совершенства: «Закон желания» отметил рождение зрелого режиссера тридцати пяти лет. Также с «Желанием» рождается экономическая и художественная независимость в виде «Эль Десео», продюсерского дома, который основали Педро Альмодовар и его брат Агустин. «Закон желания» рассказывает об этом. О важности братских уз. О желании основать дом, то есть семью, которую строят своими руками, по своему вкусу. И когда рождается что-то новое, неожиданное: любовь, художественное произведение, и еще это особенное рождение, которое состоит в том, чтобы родить самого себя. Как персонаж Кармен Мауры, мужчина, который вновь рождается как женщина. И как герой «Закона желания», режиссер, рождающийся мучительно, смешивая кровь, жизнь, творчество, выворачивая наизнанку самого себя. Альмодовар, прекрасно владея всеми своими средствами, создает портрет режиссера, который уже не может ничего контролировать, он подчиняется событиям, как реальным, так и вымышленным. Именно неуравновешенность позволяет герою «Закона желания» обрести равновесие, и эта формула становится чем-то вроде эстетического манифеста: для Альмодовара мастерство должно открывать дорогу еще большим излишествам.

«Закон желания» – это первый фильм, спродюсированный «Эль Десео» («Желание»), продюсерской фирмой, которую ты создал со своим братом Агустином. Какомужеланию или же какой необходимости соответствовал этот переход к занятию производством фильмов?

Мои отношения с продюсерами были не особенно хорошими. Никогда мои фильмы не стоили больше, чем приносили, но у меня всегда оставалось впечатление, что продюсеры хотят сделать один фильм, а я – другой. Это создавало напряжение. Но мы решили всерьез заняться созданием «Эль Десео», когда в 1983 году был принят закон, составленный Пилар Миро, кстати, носящий ее имя, по которому устанавливалась система субсидий, похожая на авансирование по французскому рецепту,

облегчавшая всем испанским режиссерам переход к продюсированию. Что касается «Матадора», последнего фильма, который я снял перед рождением «Эль Десео», я видел, как мой продюсер просто отправился просить финансовую помощь в Министерстве культуры с толстым досье, которое составил я сам, и еще взял дотацию на телевидении, продав права показа. Это была чисто административная и бюрократическая работа, а не активная роль, и я был совершенно не заинтересован продолжать это «несотрудничество». Правда также, что логично быть собственником своего достояния. После первых пяти фильмов мне казалось, что у меня пятеро детей от пяти равных отцов, с каждым из которых у меня все время были тяжбы, хотя мои фильмы принадлежат им не только в смысле экономическом, но и художественном, в отношении концепции. Продюсеры часто варварски обращаются с негативами, а мне хотелось иметь возможность распоряжаться ими так, как мне казалось правильным: если Куба хочет один из моих фильмов, я могу его предоставить, если владею ими сам. В момент создания «Эль Десео» была одна большая проблема: написанный мною сценарий «Закона желания» показался вызовом всем, кто нас поддерживал. Закон Миро существовал, но мы не получили никакой помощи от министерства. Телевидение тоже отказалось покупать права на показ.

Так, значит, сложности финансирования «Закона желания», по-твоему, были скрыты в завуалированной моральной цензуре?

Именно. В Испании нет официальной цензуры, но есть цензура экономическая и нравственная, и на «Законе желания» я ее ощутил. «Закон желания» – это ключевой фильм для моей карьеры. Я получил в Испании много призов за свои фильмы, но ни одного за этот. Я совершенно не хочу сказать, что ценность фильма следует измерять количеством полученных премий, но иногда молчание бывает достаточно красноречивым. От сюжета фильма стало тошно всей комиссии по оказанию помощи сценариям. В то время я был уже хорошо известен как в Испании, так и за границей, поэтому я подчеркивал все противоречия системы. Забавно, что именно каталонский комитет чтения и директор тогдашнего Центра кино Фернандо Мендес Лейте решили, что надо мне помочь. Мы переживали ужасный кризис, но в конечном счете нам удалось получить совсем немного денег. Я тогда сделал то, чего не должен делать ни один нормальный режиссер, – попросил личный кредит в банке. Если бы фильм провалился, мы с моим братом полностью разорились бы: мы вложили в него все, что у нас было, и даже деньги, которых у нас не было. Но в конце концов мы сказали, что надо рискнуть всем.

У нас не было другого выбора. Кармен даже спросила меня, будем мы делать фильм или нет, потому что у нее были другие ангажементы, и я сказал ей, что будем, что бы ни случилось, даже если нам придется вернуться к «Супер-8». К счастью, «Закон желания» имел успех, и с тех пор каждый день моей жизни я просыпаюсь и вспоминаю те времена и думаю, что мы поступили правильно. Это фильм, который я бы и сегодня лучше не снял и которым я очень горжусь. Это очень важно, что он принадлежит нам и что мы смогли выбрать для него дистрибьютеров, потому что было очень легко все смазать в момент выхода на экраны. После «Закона желания» гораздо легче было продюсировать «Женщин на грани нервного срыва».

Именно когда вы обосновались в этих кабинетах, окрашенных в теплые и яркие цвета, такие же, как цвета твоих фильмов?

Именно после «Женщин…». Во время «Закона желания» и в начале производства «Женщин…» кабинет Агустина помещался в папке, которую он всюду таскал.

Кажется, Агустин уже работал над твоими предыдущими фильмами еще до «Закона желания». Каков был его путь?

Агустин химик, он работал в металлургии, был преподавателем математики и занимался бухгалтерией. Он прекрасно разбирается в цифрах и во всем, что касается экономики. Он просто блестящий специалист в этой области. Когда мы решили создать свое общество, Агустин сразу же начал работать одновременно над несколькими фильмами, один из которых «Матадор», и за год освоил всю продюсерскую премудрость. Это было быстро, но эффективно.

Начиная с «Закона желания», ты стал одновременно режиссером и продюсером. Как конкретно удается тебе совмещать эти два вида деятельности?

Я не чувствую себя настоящим продюсером, это роль Агустина. «Эль Десео» – наша общая идея, и как режиссер я наслаждаюсь свободой, которую дает мне роль продюсера. Когда мы получаем проекты извне, я читаю их и отбираю, но, строго говоря, продюсированием я не занимаюсь.

Ты приходишь в офис «Эль Десео», чтобы писать свои сценарии?

Я часто прихожу туда, но практически только ради того, чтобы исполнять обязанности публичной персоны, а также представлять свои фильмы, то есть ради того, что касается непосредственно меня. Это большая работа. Но пишу я только дома.

Ты рассказываешь свои сценарии Агустину, ты делишься с ним замыслами перед тем, как начать писать?

Агустин всегда был моим первым зрителем. Как только у

меня появляется идея, прежде чем я ее разовью, Агустин уже ее знает. Он всегда со мной. Агустин – тот человек… я могу сказать нечто нелепое, но не знаю, насколько это нелепо, так вот, он тот, кто лучше всего меня понимает и кто всегда очень глубоко понимал все, что я делаю. Я не знаю, является это испытанием или привилегией, мы никогда об этом не говорим. Агустин – единственный свидетель всей моей жизни. Мои первые воспоминания об Агустине связаны с ребенком, который смотрит на меня. У нас пять лет разницы, и он помнит меня с возраста трех лет. Иногда он напоминает мне то, о чем я уже забыл.

Как Агустин реагирует на сценарии, которые ты ему рассказываешь, – как брат, как будущий зритель или как продюсер?

Как привилегированный собеседник, не как продюсер, скорее как читатель романа, что интересует меня гораздо больше. В этот период зарождения сценария Агустин особенно бережно ко мне относится, он не стал бы высказывать свое мнение как продюсер. Он бы побоялся меня отвлечь.

Значит, вы можете говорить как режиссер и продюсер, только когда сценарий завершен.

Да, только тогда.

«Эль Десео» часто представляли, особенно в испанской прессе, как «фабрику Альмодоваров». Это выражение оправдано?

— Не знаю. Людям действительно нравится так называть «Эль Десео». Правда, мы работаем все время с одними и теми же людьми. Эстер Гарсиа, наш директор производства, Пепе Сальседо, мой монтажер, Хуан Гатти, дизайнер, и это немного похоже на семью, к тому же мы, два брата, возглавляем «Эль Десео». Но мы не «фабрика», которая собирает артистов и их продвигает, этот термин средства массовой информации используют в Испании потому, что все, что я делаю, стало уже отчасти мифом. Тогда говорят о «Factory Almodovar», как говорят об «Almodovar's Girls». Мне бы хотелось использовать структуру «Эль Десео», чтобы поддерживать людей, которые мне нравятся, певиц или художников, но на настоящий момент я делаю это исключительно от своего имени. На самом деле, если мы не функционируем как уорхоловская «Фабрика», то лишь из-за отсутствия времени, поскольку всем занимаемся только мы с братом. Мы продолжаем продюсировать фильмы молодых режиссеров, например «Операцию „Мутанты"» Алекса де ла Иглесиа, но «Эль Десео» никогда не будет обычным продюсерским домом, в котором одновременно реализуется несколько проектов. Мы работаем тщательно над каждым фильмом и можем это делать лишь поочередно.

Агустин Альмодовар
БРАТСТВО

Мои отношения с кино и с Педро как режиссером начались в 1972 году, когда я приехал в Мадрид. Мне было шестнадцать лет, и я приехал из провинции, где учился у кюре, а в Мадриде я открыл для себя новый мир. Это был конец диктатуры, и Педро делал многое в этом мадридском мире, куда я рискнул отправиться и где у меня были привилегии, потому что Педро был знаком с людьми, владеющими ключами от самых интересных мест. Мой брат одновременно был моим защитником и моим наставником. В то время он баловался с кино и кинематографическим повествованием, снимая короткометражные ленты на «Супер-8». Я сопровождал его на показах, которые он проводил почти повсюду, и у меня такое чувство, что сегодня я продолжаю заниматься тем же. Я сопровождаю Педро там, где показывают его фильмы, просто друзья уже другие, и места теперь стали престижными, наш вид также изменился, мы носим смокинг, но наша мотивировка и наши отношения остались теми же.

Вначале, как и моя мать, я думал, что кино для Педро – это времяпрепровождение и таковым останется. Ибо его манера снимать фильмы вызывала у нас чувство, что он всегда будет маргиналом в хорошем смысле слова: свободным, не вписанным в систему. Но, к нашему великому изумлению, система признала Педро. И сегодня основанное нами продюсерское общество «Эль Десео» стало тем странным и парадоксальным местом, которое удалось найти Педро: мы стали частью индустрии, но мы в ней атипичны. Я не особенно увлекаюсь клише, обычно описывающими отношения между продюсером и режиссером. Естественно, это делает нашу работу особенной.

Педро – это сложная и многогранная личность, это видно из его фильмов, и когда мы начинаем подготовку к съемке, мы все входим в некий лабиринт, не зная, куда идти, постоянно рискуя. Хотя в этот лабиринт мы входим очень основательно подготовленными: «Эль Десео» – это великолепная команда, а сценарии Педро очень полные, тщательно разработанные, строгие. Но никогда нельзя знать заранее, удастся ли нам найти сотрудников, которые смогут понять Педро, и какое направление примет работа. Никогда не знаешь, как это закончится.

Вот почему мы никогда не занимаемся предварительными продажами фильмов Педро. Рынок устроен иначе, ведь если что-нибудь имеет успех, то это сразу же автоматически покупают, а все знают, что таким будет любой фильм Педро. Но мы не хотим вникать в эту логику. Каждый раз, когда мы делаем фильм, все как будто впервые, и вот это-то и приятно. Точно так же мы знаем, что когда снимаем фильм на четыре или пять миллионов долларов, как сегодня, то пресекаем действие страха, который вызывают деньги в кино. Мы не хотим вникать в ситуацию, которая возникает все чаще, когда деньги диктуют свои правила. Опыт научил нас, где нужно тратить и где этого не нужно делать, и мы с Педро умеем работать, ни в чем себе не отказывая. Секрет заключается в том, чтобы работать без продюсера.

«Эль Десео» родилось из неудовлетворенности Педро работой с продюсерами, которая часто заканчивалась пустой тратой творческой энергии, ибо в одном фильме обычно соревнуются два проекта, проект режиссерский и продюсерский. В нашей работе с Педро в «Эль Десео» этой неразберихи не существует. Вся творческая энергия вкладывается в фильм. Мы не являемся традиционной продюсерской организацией, скорее командой, объединившейся вокруг художника. Мы работаем профессионально в смысле ремесленном, домашнем. Я не хочу сказать, что продюсеры в основном играют в кино негативную роль, ведь некоторым фильмам и режиссерам продюсер необходим. Но с Педро у нас очень сильный личный проект, и наша работа заключается в том, чтобы воплотить в жизнь эту мечту о кино, уравновесив ее. Это напоминает мне о том, что мы делали в самом начале. Мы звали друзей, одного просили быть техником, другого сыграть ангела и сразу начинали съемки.

Когда Педро снимал свой первый профессиональный фильм, я время от времени приходил на съемки, не для того, чтобы работать, а чтобы повидаться с братом. И сегодня все происходит так же, я не чувствую себя продюсером Педро, наши отношения – это отношения двух братьев, речь идет о взаимной помощи, о взаимной защите. Это отношения трогательные, основанные на таинственных, иррациональных вещах, связанных с братством. В тот день, когда завершится изучение человеческого генокода, точно найдут ген братства,

тогда и откроют тайну близости братьев.

Педро Альмодовар
БРАТСТВО

Когда Вим Вендерс решил завоевать сердца американцев и кинозрителей, он снял мелодраму, фильм о семье, в которой не было матери, присутствовали брат-искупитель и маленький взъерошенный мальчик. Семья никогда вас не бросит. Я понял это, когда снимал «За что мне это?». Публика посмотрела на меня иными глазами и подумала: «Он изменился, он вовсе не бесчувственный». Семья всегда остается лучшим драматическим материалом. В «За что мне это?» я сосредоточился на персонаже матери. Теперь в «Законе желания» я делаю то же самое с братьями. Когда я начал сценарий, я не знал, какой вид братства выберу: музыкальную комедию с близнецами, такими как сестры Кесслер, или Пили и Мили, или же наподобие «Ловушки для родителей» с моей любимой Хейли Миллз?

Но для близнецов нужно найти хороших актеров. Впрочем, сама идея полного сходства уже подходит для неловких интерпретаций с точки зрения психологической, а я хотел, чтобы эти два брата были совсем непохожими и совершенно независимыми.

Другой возможностью было братство в духе братьев Маркс, но можно ли представить этих братьев в фильме, в центре которого тема желания? Во всяком случае, я не смог этого написать и очень об этом сожалею!

Учитывая свой темперамент, я выбрал в качестве отсылки персонажей Уоррена Битти и Барбары Идеи[4] из «Великолепия в траве» *(SplendorintheGrass,* 1961). Они такие разные, но оба такие несчастные и такие дружные в этой невыносимой Америке.

Истории братьев, сестер или же братьев и сестер всегда очень меня трогали, и даже в фильмах, в центре которых прекрасная история любви, я оставался им верен. На «Клубе „Коттон"» я плакал как ребенок, когда два черных брата встречаются в клубе и принимаются вместе танцевать, как в то время, когда они еще не были знаменитыми. А в «Бойцовой рыбке» я мечтал сыграть несуществующую сестру Рурка и Диллона, чтобы суметь оправдать способ, которым Диллон подражает Рурку. Я чувствую себя на седьмом небе, когда младший брат в качестве примера для подражания выбирает старшего.

Мне удалось отказаться от проекта близнецов, но я также избавился от инцеста, ибо это было слишком очевидно. К счастью, братским отношениям не нужен секс, чтобы развиваться. Обычно секс упрощает истории, в которых присутствует, и «Закон желания» предстает в совершенно ином виде: пустыня, таящая все опасности джунглей.

Пабло и Тина – это тип брата и сестры (как сестры Кесслер), которые входят в мир шоу-бизнеса, которых (как Вивьен Ли и Ким Хантер) привлекают одинаковые мужчины и которые (как Гарри Дин Стэнтон и Дин Стокуэлл) поддерживают друг друга в минуты депрессии. Один находится со стороны «орла», а другой со стороны «решки» одной и той же монетки.

Эстер Гарсиа, твой главный продюсер, вдохновила тебя на персонажа, которого играет Лолес Леон в «Свяжи меня!», и поскольку я ее видел, то понимаю, что сложно не поддаться ее очарованию и прямому характеру, которые свойственны всем женщинам из твоих фильмов. Если у вас нет «Фабрики», то все же есть фирменный стиль.

Да, это фирменный стиль. Роль Лолес Леон действительно подсказала Эстер, во всех ее проявлениях: кокетство молодой женщины, которому поддается вся съемочная группа, и тот факт, что она не только мать, но также и отец семейства. Главному продюсеру нужно быть больше мужчиной, чем все мужчины, с которыми она работает. Технические группы в Испании формируются в основном почти исключительно из мужчин, и хотя это постепенно меняется, мужчины с трудом принимают власть женщины. Так что Эстер должна показать, что она такой же мужчина, как и они, но ее женское очарование тоже надо принимать в расчет. Женщины обладают большими способностями работать в производстве. Именно они несут на своих плечах организацию семейной жизни, а продюсирование фильма имеет много общего с искусством управлять домом.

Формально «Закон желания» очень близок к твоей настоящей работе, в частности, в плане использования декораций, цвета и света. Это, наверное, тоже было связано с тем, что фильм произведен в «Эль Десео»?

Да, без всякого сомнения, это дало мне больше свободы, хотя мы и сделали фильм с очень маленьким бюджетом. Но факт, что эта история и эти персонажи были мне очень близки, позволил мне углубиться в суть и развить визуальный аспект, декорации, каждый эпизод. В то же время я думаю, что интерес, который я

проявляю ко всем этим элементам кино – цвета, костюмы, декорации, – уже есть в «Матадоре». Именно с этого фильма я действительно начал осознавать свой интерес к визуальным возможностям кино и понимать, что кинематографический язык меня зачаровывает. Может быть, потому, что это более абстрактный фильм, где стилизация имеет большое значение.

Не пытался ли ты через режиссера в «Законе желания» придать фильму твои личные черты, или же тебя просто интересовал этот герой?

И то и другое. Есть некоторые вещи, например, желание, о которых можно говорить лишь со своей точки зрения и рассказывая также о себе. Но в этом персонаже режиссера в первую очередь меня интересовало то, что меньше всего связано с автобиографией, даже если эти элементы и являются частью моей жизни и работы. Когда я начал писать, мне хотелось поговорить о процессе творчества, о том, как жизнь режиссера полностью проникает в его творчество. Как он отказывается от своей жизни и, кажется, живет только ради того, чтобы писать истории. И как в этом процессе работы союз между его жизнью и его пишущей машинкой становится чем-то почти чудовищным, в том смысле, что может даже стать опасным для него и для других. Процесс работы для Пабло Кинтеро, режиссера, которого играет Эусебио Понсела, является фатальным для персонажей Антонио Бандераса и Кармен Мауры. В одной сцене это выразилось совершенно явно: когда Кармен упрекает Пабло, что она служит для него источником вдохновения, он ей отвечает: «Ты становишься мной». Это один из элементов, больше всего связывающих меня с персонажем. Я бы хотел более точно вспомнить «Закон желания», ибо для моей карьеры и моей жизни это ключевой фильм. Он рассказывает о вещах очень жестоких и в то же время очень человечных, каковым и является мое представление о желании. Мне хотелось бы поведать о том, что каждый ощущает сильнейшую необходимость чувствовать себя желанным, и тот факт, что в этом круге желания очень редко два желания встречаются и соответствуют друг другу, является одной из самых больших трагедий человеческого бытия. Персонаж Эусебио ощущает величайшую потребность чувствовать себя желанным, но, как он говорит Антонио, ему не все равно, для кого. Есть также нечто очень патетическое в этом персонаже художника или интеллигента, который размышляет над собственной жизнью и личностью. Для Антонио желание – это нечто мимолетное, что преобразуется в движущую энергию. В то время как Эусебио опосредует желание через размышление, потому он до конца и не замечает, что объект его желания находится рядом с ним. Это его

личная трагедия.

Фильм показывает режиссера как существо, травмированное собственными творчеством, и жизнь в каком-то смысле проходит мимо него. Это странный образ, ведь кажется, что посредством кино тебе удается охватить жизнь, ты общаешься с другими и передаешь окружающим свое довольно ясное представление об окружающем тебя мире.

Да, вот это полностью отличает меня от режиссера фильма. Я бы хотел гораздо больше приблизить этого персонажа к своей манере жить и работать, чтобы он был более живым и чтобы его творческие порывы стали более жизненными. Но у меня возникла проблема с Эусебио Понсела, он помешал мне вести его в том направлении, в каком мне хотелось. Это нечто почти химическое. Режиссер, которого я хотел представить, – это человек, полный жизненных сил, который если и принимает, к примеру, наркотики, то только стимулирующие и возбуждающие, как кокаин. Проблема в том, что Эусебио принимал наркотики другого рода, – и меня во время съемок это оставило неудовлетворенным. Я хотел спроецировать манеру, в которой живу сам, а результат получился почти противоположным. Это объясняет тот факт, что персонаж в исполнении Кармен Мауры, который вначале был второстепенным, совершенно неожиданно стал символом желания и движущей силой того, что я хотел сказать и рассказать. В конечном счете «Закон желания» все же один из моих любимых фильмов, даже если мое личное представление, к несчастью, осталось в стороне.

Но зато в этом фильме прекрасно чувствуется мощь творческого процесса, о котором ты говорил и который производит просто неизгладимый эффект: создается впечатление, будто на самом деле именно герой Понселы почти что в прямом смысле пишет сценарий «Закона желания».

Тем лучше, потому что именно это ощущение я хотел передать зрителю. Этот режиссер влюблен в юношу, который уехал на Юг. Этот юноша любит его, но не так, как нужно режиссеру. Режиссер получает письмо, приятное письмо, но не такое, как ему хотелось. Тогда он садится за пишущую машинку, пишет письмо, которое хотел бы получить, и посылает юноше с просьбой подписать и переслать обратно. В этот момент режиссер видит свою жизнь как киношник, а не как личность; как режиссер он не хочет принять вещи такими, как они есть. Он ими управляет, он их создает и по своему желанию навязывает им форму и содержание. Он становится практически создателем собственной жизни. Это нечто вроде профессиональной деформации, и я очень часто ощущаю это на себе. Режиссер,

который привык писать свои сценарии, обретает некую мудрость в становлении вещей, что обычно свойственно скорее писателю. Как сценарист я расставляю по местам элементы истории, которую развиваю, но которую также ведет внутренняя логика, движение, вызванное самим повествованием. Как эти моменты жизни, когда нам кажется возможным спроектировать становление ситуации, в которой мы находимся. Здесь мне всегда нравилось думать, что великие творцы кино говорят больше о будущем, нежели о прошлом или даже о настоящем. Впрочем, эту теорию я развил в некоторых своих фильмах. В «Матадоре», когда два главных персонажа входят в кинозал, они видят на экране свое будущее – в последней сцене «Дуэли под солнцем» (*DuelintheSun* Кинга Видора, 1947), которая как раз и показывает, как закончится их жизнь: Дженнифер Джонс и Грегори Пек убивают друг друга и умирают вместе.

Это роль, которую ты иногда отводил песням: в «Высоких каблуках», когда персонажи слушают «Unanodeamor», они снова видят свое прошлое, которое является лишь повторением их будущего, и в «Законе желания» песня Вреля «Не покидай меня» тоже звучит как предостережение.

Песни являются активной составляющей, чем-то вроде диалога в сценариях моих фильмов, и они многое говорят о персонажах, они там не просто для красоты. В «Законе желания» я бессознательно отдал дань уважения французской культуре, используя «Не покидай меня» и «Человеческий голос» Кокто, два текста, которые имеют для меня большое значение и перекликаются друг с другом. Песня Бреля действительно является очень значимой для персонажей фильма и многое о них говорит. Эту песню режиссер часто слушает у себя дома. Он ставит этот диск вечером, когда Хуан в исполнении Мигеля Молины приходит к нему. Впрочем, Хуан – это тот, кто его покинет – и, когда он звонит в дверь, слышит эту песню, в которой говорится: «Не покидай меня». А «Человеческий голос» рассказывает о покинутых созданиях другим персонажам.

Когда маленькая девочка на съемочной тележке поет песню Бреля, глядя в камеру, это чудесный и очень эмоционально сильный момент, один из самых прекрасных в «Законе желания».

Я обожаю эту сцену! Песню поет маленькая девочка, которую бросила мать (ее играет Биби Андерсен) и которая осталась с ее подружкой. Когда Биби возвращается в театр, она видит двух женщин своей жизни, которые кричат «Не покидай меня». Кармен Маура через текст Кокто, а маленькая девочка через песню Бреля. Это становится почти невыносимым криком, потому что его испускают две женщины, которых бросила Биби. Я не знаю,

нужны ли эти объяснения, но они показывают, что мои фильмы всегда тщательно продуманы. Я не хотел бы также создавать ощущение, будто я оправдываю свой выбор, потому что он очень часто совершенно иррационален и связан с глубокими эмоциями.

Кармен Маура играет транссексуала в «Законе желания», а вот Биби Андерсен играет мать маленькой девочки, а это ведь настоящий транссексуал. Впрочем, не обязательно это знать, чтобы оценить историю, рассказанную в фильме. Это распределение ролей было для тебя чем-то вроде подмигивания,privatejoke?

Вовсе нет. Для меня Биби – это женщина, я всегда ее знал как женщину. Кино – это представление, во всех смыслах этого термина. И именно благодаря этому представлению, а вовсе не документальному взгляду мне удается достичь правдивого отображения реальности. Это не значит, что я отказываюсь от документального кино как от жанра, но ясно, что, если бы мне заказали документальный фильм, я бы рассказал нечто другое, чем то, что фильм показывает. В кино речь не идет о том, чтобы актеры играли самих себя, но скорее противоположное тому, чем они кажутся с виду. Я думаю, что человеческое существо соединяет в себе все персонажи, мужские и женские, добрые и злые, мучеников и безумцев. Для любого актера самое интересное – это играть персонажа, который внутри его, но от которого он чувствует свою наибольшую удаленность. Я хотел взять на роль в «Законе желания» не настоящего транссексуала, а актрису, которая выдает себя за транссексуала, что является достаточно трудным, поскольку транссексуал не будет выражать, показывать и подчеркивать свою женственность так, как это делает женщина. Женственность женщины гораздо более умиротворенная, безмятежная. Но меня интересовало, чтобы женщина представляла женственность преувеличенную, вымученную и очень эксгибиционистскую, как транссексуал. Так что я просил Кармен Мауру сыграть того, кто играет женщину.

Педро Альмодовар
ЛЕТО В МАДРИДЕ

Я надеюсь, что Эдварду Хопперу понравится, как Анхель Луис Фернандес своей операторской работой отдает дань уважения Мадриду.

В «Законе желания» прекрасно отразились как этот ослепляющий летний свет (и отбрасываемые тени), так и жара, блеск пота и удушающая атмосфера жаркого лета.

Я хотел, чтобы Мадрид стал кораблем всех историй, составляющих эту карусель страстей, которая и есть

«Закон желания».

Летом Мадрид линяет, чтобы восстановить свои старые клетки. Во время съемок трудно было избавиться от строительных лесов и пластиковых чехлов, покрывающих целые улицы. Но, вместо того чтобы пытаться избежать этого убогого вида, я частично вписал его в свой фильм. Мадрид – это древний и опытный, полный жизни город. Этот вид разрухи и вечной реставрации является выражением его воли к жизни. Мадрид, подобно моим персонажам, уже устал и выдохся, его не устраивает только прошлое, потому что будущее беспрестанно его возбуждает.

Кармен Маура и Антонио Бандерас в фильме просто сногсшибательны. Им удается дать почувствовать внутренний надлом своих персонажей, то, что на уровне личностном в них сломалось. Их игра одновременно очень физическая и очень головная, чувственная и в то же время наполнена внутренними мучениями, но никогда она не воспринимается как просто психологическая. Это впечатляет. Как ты работал с ними над этим фильмом?

Кармен во всех моих фильмах очень хороша, но ее самым большим достижением, лучшим моментом за всю ее карьеру был именно этот фильм, даже если ролью, которая принесла ей мировую известность, стала роль в «Женщинах на грани нервного срыва». То же случилось с Антонио Бандерасом, чья эмоциональная способность просто невероятна в «Законе желания». Он потрясающий, даже если ролью, принесшей ему известность, остается его роль в «Свяжи меня!», хотя там он мне не кажется таким уж необыкновенным. Животная сторона Антонио полностью выразилась в «Законе желания». В последний раз я видел этот фильм по телевизору, и, как и во время всех предыдущих просмотров, игра этих двух актеров меня потрясла. Это ощущение не имеет ничего общего с тем фактом, что я сам снял этот фильм. Я никогда не видел такой сильной игры, можно сказать, что у Кармен и Антонио нет кожи. Я не уверен, что они сами осознают, как достигли такого уровня игры. Я помню, что во время съемок они жили будто под гипнозом. Для такого режиссера, как я, которому доставляет удовольствие работа с актерами, было необыкновенным опытом видеть их за этой работой, ведь я был, естественно, их первым зрителем, и привилегированным зрителем, потому что никто лучше меня не мог в полной мере понять то, что они делают. Это действительно впечатляет, и каждый раз, когда я снова вижу этот фильм, меня

пробирает дрожь. Я очень доволен, что это заметно, поскольку именно это я чувствовал во время съемки. В этой манере работать почти под гипнозом есть два главных момента, связанных с нравственным убеждением: надо, чтобы актер был уверен, что он единственный человек в мире, способный в совершенстве сыграть роль, которую ему предложили, даже если эта уверенность отчасти искусственная. И надо, чтобы он был убежден, что я единственный режиссер, способный дать ему работу в соответствии с его способностями. Я так работал с Кармен Маурой, и именно так ей удалось сделать чудесные вещи, которых никто и представить себе не мог. Это не означает, что все на самом деле правда и оправдывает эту сильнейшую уверенность, но если она существует, актер сделает очень хорошую работу и точно даст лучшее, на что он способен.

Как тебе удалось открыть Антонио Бандераса?

Антонио только что прибыл из Малаги и был статистом в одной театральной пьесе. Я увидел его, пригласил на пробы и сразу же понял, что он станет звездой кино: он впервые стоял перед камерой, но уже было ясно, что он рожден для этого. Нам повезло, что мы встретились в нужный момент, именно так произошло со всеми дебютировавшими у меня актерами, такими, как Мария Барранко или Росси де Пальма.

Ты организуешь кастинги, отборы, чтобы найти актеров для своих фильмов?

Иногда. Случается, что я совершенно ясно представляю себе, какие актеры мне нужны, и тогда связываюсь с ними напрямую.

Первая сцена из «Закона желания» представляет юношу, который мастурбирует под указания закадрового голоса режиссера. Это вполне осязаемое прославление орального действия режиссера, его почти божественной способности создавать нечто своим голосом. Я видел тебя за работой во время съемок «Высоких каблуков», и эта демонстрация власти голоса, по-моему, вполне соответствует твоему очень оральному подходу к постановке.

Роль режиссера действительно приближается к божественной, ибо он наделен просто невероятной способностью воплощать собственные мечты. Режиссер – это Бог, потому что он творец, не важно, что его творчество выражается во вселенной параллельной реальности. Я думаю, что фигура режиссера – это оральная фигура, во всяком случае, я сам действительно являюсь в основном оральным режиссером, который почти гипнотизирует актеров своими словами, а они, может быть, не отдают себе в этом отчета. В первых сценах «Закона желания» режиссер является оральной личностью, которая приказывает и говорит, что нужно делать. Для меня голос фильма – это голос

постановщика, который иногда исходит от актеров. С самого начала я определяю и устанавливаю площадку, на которой собираюсь распоряжаться, некую «площадь желания»: юноша на улице, похожий на жиголо, мастурбирует, но самым важным является тот факт, что кто-то платит, выбирает кого-то другого, чтобы заняться любовью. Услуги, которые он предлагает, не завершаются сексуальным актом, а почти наоборот: человек просит, чтобы юноша сказал ему, будто желает его. Так что сразу становится ясно: главный персонаж фильма – это режиссер, чья большая проблема заключается в том, чтобы почувствовать себя желанным. Он платит этому юноше, чтобы тот сказал ему: «Трахни меня!» В этой сцене режиссер уже является режиссером собственной жизни, что, возможно, также означает преобразование своих фрустраций в нечто другое. Точно так же он пишет письмо, которое хочет получить, он заставляет этого юношу повторять слова, которые ему хочется слышать. И даже таким тоном, каким он хочет, чтобы они были произнесены.

Вот почему в твоем фильме так приятно слушать актеров, речь которых кажется как бы отдельным актом творчества, отдельным от направления общего движения. Но это означает также, что власть голоса режиссера существует лишь в качестве эха, которое возвращается через голос актера.

Работа над голосом – одна из моих навязчивых идей, это даже то, что я больше всего развивал в своей манере руководить актерами. Часто мне приходится выбирать приемы владения голосом, вот почему для меня очень важно посмотреть свой фильм в оригинальной версии. Во время промоушна своих фильмов мне часто случается задавать себе вопрос, что бы случилось, если бы я онемел. Возможно, единственным преимуществом было бы то, что я не смог бы больше давать интервью. Но я также пытался представить, что произошло бы, если бы я лишился голоса на съемках. Это заставляет меня думать об истории, которую я еще не развил. Может быть, однажды я это сделаю, она мне очень нравится. Это как раз история режиссера, который онемел в самый разгар съемок. Он пытается добиться понимания другими способами, но актеры пользуются этим, чтобы взять реванш, и начинают играть так, как им хочется. Они освобождаются от рабства, в котором держал их голос режиссера. Постановщик теряет всякую власть, и вся съемочная группа пытается самореализоваться за его счет, а для него это трагедия. Но когда фильм выходит, он имеет огромный успех, что доказывает режиссеру: его тирания была не нужна. Я думаю совершенно иначе, но мне бы хотелось показать противоположное тому, что мне кажется. Режиссер смиряется с

тем, что его значение как режиссера сводится к нулю, и, вновь обретая голос, он не говорит об этом никому. Он продолжает свою работу, потому что не может обойтись без съемок фильмов, и изучает язык слепых и глухих. В конце он руководит театральной труппой культурной ассоциации глухонемых. Хотя это не профессионалы, у него появляется прекрасная идея снять музыкальную комедию с немыми актерами, таланту которых, по его мнению, помешало развиться это увечье. Это, естественно, дублированная музыкальная комедия, все исполняется под фонограмму, но она имеет огромный успех. Взбунтовавшиеся против постановщика актрисы возвращаются и умоляют его снова позволить им играть, и, чтобы общаться с ним, они тоже изучают язык немых, потому что он отныне говорит только так. Эта история пришла мне в голову в отеле «Ланкастер» в Париже, я тогда давал пятое или шестое интервью за день и спросил себя, как бы я смог продолжать делать фильмы, лишившись голоса.

В этой истории в конечном счете постановщик вновь обретает власть.

Не знаю! Я одержим голосом актеров и иногда понимаю: то, чего я от них требую, не всегда единственно верный способ добиться желаемого. Я вижу мою работу с одной навязчивой точки, но вовсе не думаю, что это единственный способ ее сделать, мне даже кажется, что можно было бы прекрасно сделать ее совершенно противоположным способом. Но единственный способ, каким я могу ее сделать, – именно этот, возможно, наихудший, потому что он пожирает жизнь и становится страстью, и ты уже над собой не властен. Я умею работать только как жертва своей страсти к работе.

Идиллии и идолы студии
«Женщины на грани нервного срыва» (1987)
«Свяжи меня!» (1989)

Из года в год Педро Альмодовар воплощал свои режиссерские грезы, и отныне он может развивать их в соответствующих рамках: в студии кино. Он снимает там свою самую голливудскую, самую замысловатую комедию «Женщины на грани нервного срыва», затем фильм «Свяжи меня!», который можно назвать зрелищным, но в нем также присутствует нечто тревожное и сокровенное. Альмодовар обходит студию, как если бы исследовал новый город, чтобы обосноваться в нем, попутно разглядывая другие государства, витрины салонов красоты и интерьеры, живые салоны любовных отношений, которые рассматриваются через призму «Свяжи меня!».

Теперь постановщик получает в свое распоряжение новые инструменты и испытывает их, не теряя трезвости, хотя и охваченный необычными острыми ощущениями. Однако эта студия грез вся наполнена фантазиями и оживлена непосредственностью одной из мистических загадок кино: очарование одной звезды, примадонны. И эту ауру по очереди создают то Кармен Маура, то Виктория Абриль, при этом Альмодовар творит между ними и камерой историю взаимопроникающей любви. Но самая большая звезда студии Альмодовара – это сам Альмодовар. Его краски и декорации создают свой стиль, узнаваемый среди прочих. И «Женщины на грани нервного срыва» разыгрывают между ним и публикой новую историю любви.

«Женщины на грани нервного срыва» начинались как попытка постановки «Человеческого голоса» Кокто, что довольно удивительно, ибо этот фильм является комедией в чистом виде. Эта лента – одна из самых совершенных твоих картин в смысле формы, причем одна из самых легких.

Очевидно, что я не всегда придерживаюсь изначального замысла экранизации: какая-то одна идея дает толчок для начала творческой работы, а затем я осознаю то, о чем мне действительно хочется рассказать. Мне очень нравилась эта сцена из «Закона желания», на которую ты намекал, когда три женщины

встречаются в театре. А поскольку мне ужасно нравилась Кармен в этом фильме, мне захотелось сделать некоторую передозировку из Кармен Мауры, работать только с ней, чтобы увидеть, куда это нас приведет. Я подумал о «Человеческом голосе», ведь это монолог, а я как раз хотел сделать фильм с одной актрисой, и это прекрасно подходило, к тому же роль покинутой женщины, написанная Кокто, действительно великолепна. Но текст Кокто длится всего лишь около двадцати пяти минут, а этого недостаточно для полнометражной картины, которую мне хотелось снять. И я подумал, что рассказ о жизни этой женщины надо увеличить на час. У меня появилась мысль начать действие за два дня до этого решающего телефонного звонка. А когда я подошел к концу этих сорока восьми часов, я осознал, что все получается длиннее, чем должно быть, что у меня много женских персонажей и что «Человеческий голос» Кокто исчез из этой истории. От него осталась лишь декорация: отчаявшаяся женщина, ожидающая рядом с полным воспоминаний чемоданом звонка от мужчины, которого любит. И хотя присутствие Кокто в фильме все же ощущается довольно сильно, если в конечном счете в «Женщинах…» и присутствует отсылка к театру, то это скорее Фейдо[5] и бульварная комедия. Я пришел к этому, сам того не понимая, и, лишь закончив писать, осознал, чего именно хотел. Снимая «Женщин…», я также отдавал себе отчет в том, что фильм сильно связан с американской комедией, с этим жанром американских комедий, у которых очень много общего с Фейдо и которые часто сами являются постановкой театральных пьес. Сценарий «Женщин…» был написан для кино, но фильм похож на экранизацию какой-то пьесы. Забавно, кстати, мои картины часто ложатся в основу пьес, что, несомненно, объясняется отчасти театральным, драматическим построением моих сценариев; я сам этого не очень понимал, пока не заметил, что мои фильмы ставят в театре.

«Женщин на грани нервного срыва», как и «Свяжи меня!» и «Нескромное обаяние порока», с театром объединяет лишь то, что все действие происходит в одном месте. Но и ритм, и стиль этих фильмов абсолютно кинематографичны. И тебе не обязательно было придерживаться единства места действия, чтобы избежать риска сближения с театром.

Несомненно, но мне всегда приходится прилагать большие усилия, чтобы ограничить свой сюжет и сосредоточиться на одном действии. Ибо, когда я начинаю писать, вероятно, по причине моего неуемного воображения, история развивается отчасти анархическим образом, и, в общем, мне кажется, что в моих фильмах часто чересчур много персонажей. В случае с

«Женщинами…» или «Свяжи меня!» я действительно попытался сосредоточиться на нескольких главных героях. Особенно это заметно в «Свяжи меня!», где пара живет в квартире, дверь которой плотно закрыта, а в «Женщинах…» дверь и окна квартиры постоянно распахнуты, что позволяет входить и выходить множеству людей. Я думаю, что сценарий «Женщин…» является самым ровным, самым удавшимся, и забавно, но именно он потребовал у меня меньше всего сил и времени.

Ко всем персонажам «Женщин на грани нервного срыва» нужно добавить еще и автоответчик. Ты отвел ему место гораздо более важное, чем электробытовым приборам в «За что мне это?», и он выполняет роль сложную и совершенно ему несвойственную: на сей раз он нужен для того, чтобы не выдавать информацию, чтобы помешать общению.

Мне хотелось использовать автоответчик, напоминающий чудище, с кучей мигающих лампочек. Но мы не сумели его сделать. Автоответчик из фильма не создал того впечатления, как мне хотелось, он усложнял съемку тех эпизодов, в которых присутствовал, особенно когда на заднем плане появляется Пепа. Когда Хичкок хотел снять чашку на переднем плане, а на заднем персонажей, он сооружал гигантскую фальшивую чашку. Создается впечатление, что предмет выглядит так именно благодаря объективу, но эти фокусы и эффекты лучше применять, когда ты ставишь перед собой одну определенную цель, как с автоответчиком в «Женщинах…».

Формат фильма делает достаточно ясной отсылку к американским комедиям, ведь это широкоэкранное кино?

Нет, это 1,85:1, очень расширенный формат, который похож на широкий, тот же, что и в «Высоких каблуках». Это изысканный комедийный формат. Хотя в «Женщинах…» я не соблюдаю всех правил комедии. Формат фильма, декорации, развитие действия – это все из комедии, как игра актеров, которые говорят очень быстро, как будто не думая о том, что говорят. Но комедии обычно снимают американским и средним планами, и никогда не будут снимать самым крупным планом микрофон, как это сделал я в эпизоде дубляжа. Ритм также не вполне соответствует всем условностям комедии, вероятно, в силу моей недисциплинированности и свободного обращения с жанрами, а также потому, что есть вещи, о которых я хочу рассказать, но которые нельзя назвать комическими. Весь финал типичен для комедии, но тональность сцены дубляжа отличается: я подчеркиваю важность голоса этого мужчины. Голоса, от которого все женщины сходят с ума и который даже исцеляет от безумия его собственную жену. Она возвращается к реальности, услышав

его, и выходит из больницы, где была заперта. Именно поэтому я снял крупным планом рот этого мужчины и распространяющий его голос микрофон, который также напоминает некую фантастическую галактику.

Мне очень нравится все начало фильма, череда планов под песню Лолы Белътран, «Soyinfeliz», до пробуждения Пепы. Ты создал последовательность рисунков для раскадровки этого эпизода?

Да, все планы были нарисованы. Но мне пришлось подстроиться под декорации, которые у нас были. Для меня комедия – это самый искусственный жанр, и я хотел начать фильм с макета здания, в котором живет Пепа, создать иллюзию, будто этот освещенный падающими в окно лучами солнца макет – настоящее здание. А затем дать панорамный кадр кровати, где спит Пепа, чтобы стало понятно: это здание ненастоящее. Помню, что я хотел все это сделать в одном эпизоде, на, из-за материальных и производственных проблем мне пришлось разбить его на несколько планов. Эффект сразу же исчез, и я испытал чувство неудовлетворенности.

Работа главного оператора Хосе Луиса Алъкайна в «Женщинах на грани нервного срыва» часто просто прекрасна. Кто до него занимался светом в твоих фильмах?

Анхель Луис Фернандес – человек молодой и руководствующийся во многом своей интуицией. Но иногда, когда долго работаешь с кем-нибудь, отношения портятся. А со мной надо много работать. Я прошу всех технических сотрудников всякий раз выкладываться так, будто это их первый фильм. Ведь и энергия, и любопытство иногда пропадают – с течением времени или ясе из-за физической усталости. Именно это также заставляет меня менять сотрудников. Анхель Луис создал замечательные кадры в «Матадоре», «За что мне это?» и в «Законе желания», но в этом фильме на него не так часто снисходило вдохновение. Мы не всегда работаем в одном ритме с другими, это также происходит и в отношениях: в какой-то момент ты меняешь ритм, но это уже не интересует твоих друзей. Тогда надо выбирать: продолжать одному или же менять команду, а это всегда очень неприятно.

Начиная с «Женщин на грани нервного срыва» кадры в твоих фильмах становились все более замысловатыми, тщательно выстроенными, вплоть до «Кики» – с этой точки зрения фильма более грубого.

Я согласен, но это не тот результат, которого я хотел. Я просил Альфредо Майо сделать «Кику» фильмом более сложным, но иногда технический сотрудник предлагает тебе довольно дельные вещи, даже если ты изначально представлял себе нечто

другое. Самое интересное во всех областях рождается именно из напряжения, возникающего между тем, чего ты просишь, и действиями другого человека, пытающегося дать тебе то, что нужно.

В основном кадры в твоих фильмах прекрасно отработаны, но без лишней витиеватости. Внешних эффектов мало, причем совершенно отсутствует эффект подписи. Это хорошее равновесие.

Действительно, я никогда особенно к этому не стремился. Кадры из «Синего» Кесьлевского очень красивые, но они слишком маркированы, много светофильтров, слишком много внешних эффектов, в которых проглядывает личность главного оператора. Такое иногда случается с самыми великими операторами: кадры, за которые Нестор Альмендрос получил «Оскара» в «Днях жатвы» *{DaysofHeaven,* 1978) Теренса Малика, являются примером работы, слишком выпячивающей присутствие технического сотрудника. Хотя иногда это зависит от фильма: в «Черном нарциссе» (1947) Майкла Пауэлла главный оператор, Джек Кардифф, сделал нечто экстравагантное, причем очень удачно.

Начальные кадры «Женщин на грани нервного срыва» представляют собой незабываемый яркий отрывок, эта композиция из глянцевых картинок радует глаз наподобие праздничного фейерверка, о котором ты уже говорил. Песня Лолы Бельтран придает сентиментальный, очень гуманистический оттенок фотографиям этих женщин, идеализирующих красоту. Как ты додумался до такого начала?

«Soy infeliz» – это старая мексиканская песня, и она очень хорошо сочетается с сюжетом фильма: женщина говорит, что несчастна, потому что ее покинули. Лола Бельтран замечательная певица. Другая песня завершает фильм, ее очень забавно исполняет Ла Лупе, и она называется «Puro teatro»: на сей раз женщина говорит своему любовнику, что он ей солгал, что он ломает перед ней комедию. *Puroteatro* на самом деле означает чистое лицемерие, и, конечно же, речь идет о лицемерии мужчин. Эта песня также великолепно подходит к финалу. Что касается визуального аспекта начальных кадров, то здесь я активно сотрудничал с дизайнером Хуаном Гатти. Он работал фотографом в области моды, чем занимается и до сих пор. В Испании мало дизайнеров, которые посвящают себя исключительно кино. Что касается афиш моих фильмов, я всегда обращался к художникам, в частности, к Сессепе по поводу «Закона желания». А для «Женщин…» я предложил Гатти вырезать фото из дамских журналов пятидесятых и шестидесятых годов и сделать из них коллаж, чтобы в фильм можно было войти подобно тому, как

листаешь модный журнал. Это вызывает ассоциации с рядом американских комедий вроде «Забавной мордашки» Стенли Донена, действие которой, кстати, происходит в мире моды. Мне очень нравятся начальные кадры такого типа. Я хотел выстроить элегантную поп-эстетику, чтобы ввести зрителя в женскую вселенную, о которой собирается рассказать фильм, хотя и с большей глубиной, чем начальные кадры. Эти кадры и песня, сопровождающая их, составляют увертюру, которую можно сравнить с оперной. А голос Лолы Бельтран как будто вбирает в себя голоса всех женщин фильма.

Мне очень нравится такое начало, ведь коллажность присуща самому духу фильма, который является коллажем внешних образов различных женщин. Ты специально подбирал актрис, чтобы создать этот эффект человеческой мозаики?

Нет, я думал вовсе не о подобной форме коллажа, но в первую очередь о том, чтобы найти актрис, которые подходили бы к написанным мною ролям. Хотя меня на самом деле прежде всего интересуют выразительные лица, не обязательно симпатичные, а в этом фильме все лица очень выразительны, они не являются типичными, но зато они яркие и характеризуют разные индивидуальности. Сегодня я бы уже не сделал подобной «шапки» к фильму, потому что за последние четыре года эта эстетика поп-арта, берущая начало в семидесятых годах, очень сильно поистрепалась и утратила свою выразительность. Но, во всяком случае, мне нравится работать над титрами, я ценю фильмы, титры в которых являются как бы отдельным произведением искусства, одновременно стоящим особняком и в то же время составляющим часть картины, как, например, титры к фильмам о Джеймсе Бонде или же к «Розовой пантере». Взять хотя бы титры к «Мысу страха»: чтобы их сделать, Мартин Скорсезе – самый, кстати, умный из американских любителей кино, – обратился к Солу Бэссу, чьи великолепные работы к фильмам Хичкока, в частности, включая и афиши, очень на меня повлияли. Испанская афиша «Свяжи меня!» была вдохновлена его работами.

Хуан Гатти, который задумал вместе с тобой «шапку» к «Женщинам…», тоже является одним из разработчиков визуальной концепции твоих фильмов, которые сами по себе суть великолепные графические произведения, и особенно афиш, как и прочей сопутствующей рекламы. Кто первый предлагает разные идеи – онили ты?

Как правило, я предлагаю ему какую-нибудь идею. Бывает, мы вместе садимся за стол, листаем книги, журналы, альбомы с киноафишами или рекламой, чтобы найти образы, которые дадут

нам визуальную дорожку. Я краду множество идей, но между оригинальным образом и тем, который мы задумываем, есть большая разница, и это работа Хуана. Когда приходит время продвигать фильм, у меня всегда полно идей, к тому же я хочу придумывать множество предметов, но очень часто это стоит слишком дорого и требует слишком много времени. В одном фильме может появиться огромное количество произведений, но одно дело – их создавать, а другое – заниматься коммерцией. Нечто подобное нам удалось сделать с великолепной шпилькой из шиньона, которой героиня «Матадора» убивает любовников, это был предмет гораздо более дорогой, чем дубинка Бэтмена, он имел художественную ценность отдельно от фильма, как платья, сделанные Жан-Полем Готье для «Кики». Это не настолько простой мерчендайзинг, как тот, которым занимаются американцы. Но однажды я сделаю выставку всех предметов из моих фильмов и всех художественных идей, которые они породили.

Именно начиная с «Женщин на грани нервного срыва» образы в твоих фильмах существенно обогатились в визуальном плане. Неужели это из-за того, что у тебя внезапно появилось больше средств?

Да, и потому что мне хотелось играть на нескольких полотнах, не идти в одном направлении.

Предметы, мебель, которые придают декорациям особую художественную силу, были сделаны специально для твоих фильмов или же просто куплены в нужный момент?

Всего понемногу. Некоторые предметы, очень специфические, были заказаны у художников, как шлем чудовища в «Свяжи меня!», но по большей части я привожу их из многочисленных путешествий по миру. Все предметы из стекла, которые есть в «Кике», купил именно я, среди них есть очень дорогие произведения итальянских дизайнеров, а другие можно купить в испанских супермаркетах. Хрусталь в «Кике» является самой прямой метафорой слабости, а также материалом, напоминающим фотообъективы. Стекло символизирует работу фотографа, а прозрачность намекает на вуайеризм. Мне приходится объяснять самому себе, каков смысл этих предметов, помимо эстетической красоты. Иногда мои объяснения немного поверхностны, но это не страшно.

Эти живые цвета твоих декораций очень испанские, нет?

Это нечто очень испанское, но такого в Испании не используют. Для меня это также ответ на вопрос, откуда я. Испанская культура очень барочная, а культура Ла-Манчи, наоборот, ужасно строгая. Жизненность красок – способ побороть

эту строгость. Моя мать почти всю жизнь одевалась в черное. С трехлетнего возраста ей приходилось носить траур по различным родственникам. Мои цвета – это нечто вроде естественного ответа, родившегося из утробы моей матери, восстановившей меня против обязательной строгости. Вместе со способностью бороться против того, что подавляет человеческую натуру, моя мать зачала ребенка, который нашел в себе силы пойти против всего черного. Я родился в Ла-Манче, но по-настоящему сформировался в шестидесятые годы, в годы взрыва поп-искусства. Это на меня бессознательно повлияло, подобно краскам Карибских островов, как если бы я помнил испанских завоевателей, отправившихся в Новый Свет, такая подсознательная память о моих самых дальних предках. Не забывайте, что Альмодовар – арабское имя. Но ведь это можно объяснить тем, что в конце концов мне присуща естественная любовь к краскам. Это соответствует моему собственному характеру и характерам моих персонажей, которые очень барочны в своем поведении, и этот взрыв красок прекрасно сочетается с этой драматургией.

У *тебя есть любимый цвет?*

Когда какой. Во время «Высоких каблуков» меня преследовало сочетание красного с голубым. Красный почти всегда присутствует в моих фильмах, не Знаю почему. Но можно найти объяснение. Самое необычное, что красный в китайской культуре – это цвет приговоренных к смерти. Это делает его исключительно человеческим цветом, ибо все человеческие существа приговорены к смерти. Но в испанской культуре красный – это цвет страсти, крови, огня.

Педро Альмодовар
КАБЛУКИ И УЗКИЕ ЮБКИ

Пепа злоупотребляет каблуками и узкими юбками. Правда, они ей очень идут, но обязывают ее ходить так, по Сьюзен Зонтаг (именно это она заявила в журнале «Эль», после того как побывала на съемках), как не ходят современные и независимые женщины. Я понимаю и согласен с Зонтаг, когда она выступает против поляризации полов, но это не относится к Пепе. Женщина должна быть свободной, даже когда она выбирает себе одежду. Я одинаково уважаю и женщин, которые подражают кукле Барби, и тех, кто рядится подобно персонажам Чарли Чаплина, как, например, ее соотечественница Энни Холл.

Но я признаю, что в образе Пепы есть избыток

каблуков и юбок в обтяжку. Особенно потому, что эта героиня проводит свою жизнь в беготне, на протяжении фильма пытаясь побить все рекорды скорости. Эта одежда не облегчает ей жизнь.

Я говорил об этом с Кармен Маура.

– В фильме много действия. Каблуки и узкие юбки не будут мешать?

И Кармен ответила мне:

– Конечно, они будут мешать, но это не будет заметно. Для такой героини, как Пепа, каблуки – лучший способ борьбы с унынием. Если Пепа позволит себе расслабиться, она лишится уверенности в себе. Упражнения в кокетстве – это целая наука, которую она прекрасно изучила. То есть это значит, что ей пока еще удается одерживать верх над своими проблемами.

Просматривая архивы «Эль Десео», я испытал чувство, что графический и визуальный материалы становятся все более и более важными с течением времени, причем для каждого фильма. Именно таково твое желание?

Да. Потому что это не только материал, сопровождающий фильм, но в нем самом по себе есть сила. И мне действительно нравятся элементы, которые происходят из фильма. Фильм является матерью многих вещей, имеющих собственную художественную силу, даже если они изначально связаны с фильмом. В картине, например, зарождается оригинальная группа, существующая исключительно для картины, но уже сама по себе являющаяся произведением искусства. Это мне нравится, так можно измерить плодовитость фильма.

Фильм плодовит, но сеешь-то ты…

Боюсь, что да.

А как все происходит? Кому-нибудь поручена работа с документами, поиск образов или предметов?

Да, именно Лола занимается документами. Она называет это «книгой». Группа декораторов говорит ей: «Лола, покажи нам книгу по теме кресла!», и она дает им все, что есть о креслах: каталоги производителей, дизайнерские альбомы, фотографии магазинов…

И команда декораторов выбирает из того, что уже выбрал ты?

Декорации – это нечто живое, переменчивое. Так что я не говорю: «Мне нужно кресло такого-то цвета». Я рискую, что меня не поймут, ибо те, кто отвечает за декорации, не обязательно представляют себе кресло, о котором я им говорю. Работа

происходит по-другому. У меня есть тридцать кресел, которые мне нравятся, они отмечены в книге, чтобы команда знала, что мне нравится, и могла выбрать из восьми сотен других кресел, которых в книге нет. Важно, чтобы команда поняла, что мне нравится, а в отношении цветов я еще более точен. Я даю гаммы цветов, с которыми можно работать, а для каждого фильма доминанты разные. Таким образом, совершенно понятно, что меня не интересует, и это тоже очень полезно. Ни один фильм не существует в одном определенном стиле, так чтобы можно сказать: «Мы будем делать декорации в прованском стиле!», в каждом присутствует смесь различных стилей и вкусов, как всюду в наши дни. Так что надо дать информацию, чтобы определить совпадение стиля, который я ищу. Очень часто стиль – это вопрос интуиции, и надо заставить других ощутить твою интуицию. Вот почему они со мной все становятся безумцами, ведь я не следую никаким правилам, никаким книгам, а только своему вкусу.

Именно ты выбираешь предметы и мебель, которая тебе нравится? Во время путешествий?

Да, большей частью в путешествиях, которые позволяют мне открывать новые культуры и новую эстетику, причем одновременно очень глубинно и очень поверхностно. Любой предмет может вызвать во мне очень глубокое чувство, но я не собираюсь узнавать, к какой культуре он принадлежит, какую традицию представляет. Я знаю только, что моим глазам он понравился с первого взгляда.

Ты сохранил отношения с художниками, которые работали с тобой над фильмами или чьи творения ты использовал для декораций?

Да, я дружу со всеми испанскими художниками конца семидесятых – начала восьмидесятых годов. Это самый богатый период нашей культуры в конце двадцатого века. У нас очень теплые отношения, которые укрепляет то, что мы пережили вместе. Не пережили безразличие или успех. Но пережили других, которые умерли. Конец семидесятых годов и начало восьмидесятых были особым периодом.

А тебя и сегодня интересуют художники-авангардисты, молодые творцы?

Я никогда не определял движений, куда могут вписаться художники, с которыми я работал. Я никогда не задавал себе вопрос, авангардисты они или нет. Для меня в художнике в первую очередь важно то, на что он опирается. Ведь я работаю в самом символическом искусстве, в кино. Это искусство не так продвинулось, как живопись. Самые великие кинематографисты не сумели найти эквивалент тому, что делали художники в

прошлом веке с кубизмом, сюрреализмом, дадаизмом, экспрессионизмом, абстракционизмом. Кино не так продвинулось. Есть также авангардные группировки, не нашедшие своего места в кино. В фильмах я работал с художниками, дизайнерами, стилистами, скульпторами. Но часто молодые художники чувствуют необходимость нарушать принятые правила, они начинают с совершенно безумных вещей, как бы тренируясь перед тем, чтобы совершить нечто более осмысленное, поэтому использовать в реальной истории созданные ими одежду или мебель просто невозможно. Вот почему я не так часто работаю с молодыми художниками. Но такое возможно. В «Живой плоти» я использовал предметы, созданные художниками «Арте Повера», как будто их создал персонаж Либерто Рабаля. Эти художники сделали мебель из пробок от пивных бутылок. Вещи красивые, но простые. Там один из персонажей фильма сталкивается с новаторскими произведениями.

Вернемся к «Женщинам на грани нервного срыва». Повествование открывается закадровым голосом Пепы, и мы таким образом входим в ее личную жизнь, в которой впоследствии постоянно случаются потрясения. Ты так часто используешь в своих фильмах голос за кадром, поэтому тем более удивительно, что ты прибегаешь к этому приему в такой комедии, как «Женщины на грани нервного срыва».

Этот голос за кадром на самом деле связан с технической проблемой, которая помешала мне снять вступительный эпизод, о котором я говорил. Чтобы объединить все эти планы и дать зрителю ясное представление, jj использовал закадровый голос Пепы, который стал основой, корнями всех образов фильма, и это в конечном итоге получилось неплохо. Я решил использовать его лишь под конец съемок, и, даже если этот прием кажется немного искусственным, голос мне нравится, потому что он объясняет положение Пепы, и еще потому, что она описывает себя и Ивана как пару животных, что входили в Ноев ковчег. Мне очень нравится эта мысль.

Хулиета Серрано, которую ты снимал как режиссер начиная с «Пепи, Люси, Бом…», затем в «Лабиринте страстей» и «Матадоре», здесь великолепна в роли бывшей жены Ивана. То, как она выражает чистое безумие и безумную любовь своей героини, – один из самых радостных моментов фильма. Как развивалось и с чего началось ваше сотрудничество?

Хулиета – невероятно талантливая актриса, она могла бы быть испанской Джиной Роулендс, но у нее нет амбиций актрис, которые основывают собственные общества, и ее карьера во

многом зависит от тех, кто ее нанимает. Хулиета – великая театральная примадонна, но у нее не было шанса показать все, на что она способна, в частности в кино. Я всегда любил ее. Мы стали друзьями после того, как случайно сыграли вместе в театральной постановке, еще до того как я снял «Пепи, Люси, Бом…». Хулиета – великая трагическая актриса и, как и все великие актрисы, обладает огромным комедийным даром. Так что она прекрасно подходила для роли этой женщины, которая в «Женщинах…» немного напоминает героиню греческой трагедии: полностью подчинившуюся судьбе, против которой она не борется. Когда видишь ее на мотоцикле с развевающимися по ветру волосами, то кажется, что ее тащит, волочит собственная судьба. Ее осознание собственной судьбы очень трагично, но то, как она его выражает, безумно комично.

Только такая замечательная актриса, как Хулиета, смогла сделать эту героиню реалистичной, не превращая образ в пародию.

Это ты выбирал для нее одежду?

Да, я нашел платья Корреджо и попросил, чтобы их переделали для Хулиеты. Я обожаю эту одежду шестидесятых годов; кроме того, в фильмах она имеет драматическое значение: женщина, которую играет Хулиета, двадцатью годами раньше сошла с ума, и для нее этих лет просто не существовало, она прожила их в пустоте, совершенно не осознавая, именно поэтому она ненавидит своего сына, ведь он является доказательством того, что прошло двадцать лет. А она делает все, чтобы верить, будто она по-прежнему в том времени, когда жила с Иваном. Ее безумие заключается в том, что она не признает течения времени, так что она одевается так же, как одевалась двадцатью годами раньше. Это очень сильный драматический элемент, и в то же время образ чрезвычайно комичен. Когда Хулиета забавляется с двумя пистолетами в присутствии других героев, она выражает безумие любви. Ей нужно разрушить все, что у нее осталось от Ивана, ведь всякий раз, когда что-то возвращает ее к образу этого мужчины, она снова оказывается в плену своей страсти. Но, как она говорит Кармен, она напрасно старается разрушить все воспоминания об Иване, ведь сам Иван еще жив, так что это ни к чему, и она хочет его убить. Даже в ее безумии присутствует логика. Героиня Хулиеты является главной, она представляет все то, чем могут стать остальные женщины фильма, если не будут себя контролировать. Мария Барранко, у которой была связь с террористом, Кармен Маура и Хулиета воплощают три стадии неудовлетворенной женской страсти. Что касается Росси де Пальмы, это невинная девственница, но ее жених связался с

другой женщиной, и есть риск, что она не долго будет просто наблюдать со стороны за чужими страстями.

В подобном жанре комедии конец часто является п ровалом, чисто условным и не интересным. Финал «Женщин на грани нервного срыва», напротив, очень необычен, это даже одна из самых красивых сцен фильма. Как появился этот конец?

Нечто подобное я часто видел в классическом театре. Гаспачо в фильме – это как магический эликсир, который изменяет жизнь человека, выпившего его, и вводит его в иной мир, как в «Сне в летнюю ночь». Гаспачо – магическое снадобье, превратившее Росси в настоящую женщину. Когда она спит, то видит сон, который окончательно ее преображает, и после пробуждения Кармен говорит ей, что она утратила жесткость девственниц, которые весьма антипатичны. Не знаю, в какой момент я придумал эту сцену, но вполне возможно, что написал ее во время съемок. Такой фильм, как «Женщины…», надо снимать, насколько это возможно, в хронологическом порядке, и именно так я работал. Финал вызван логикой действия и моим познанием героев.

«Женщинам на грани нервного срыва» присущи качества, не всегда свойственные твоим фильмам, – формальная виртуозность и великолепная механика сценария, совершенство которого подчеркивает режиссура. Это твой самый чистый фильм, но в то же время он почему-то кажется менее сложным и менее странным, чем другие.

От всего фильма веет какой-то легкостью, которая, без сомнения, заложена в сценарии, воспринимающемся гораздо более непосредственно, чем сценарии моих прочих фильмов. Именно в «Женщинах…» швы заметны меньше всего. Как только исчез Кокто, главной задачей фильма стало создание женской вселенной, где все идиллично и замечательно, в этом городе все хорошо, здесь все милы, мир выстроен по меркам человеческого существа. Единственная проблема в этом земном раю, что мужчины продолжают покидать женщин. Для комедии это прекрасно подходит: шофер такси поет, он для Пепы как ангел-хранитель, аптекарша вообще замечательная женщина. Конечно, здесь заложена ирония, ведь жизнь других городов совершенно не похожа на это полное счастье. Изначально «Кика» замышлялась как подобная комедия, но ее положение изменилось: герои живут в настоящем аду, как если бы действие фильма происходило после третьей мировой войны, жизнь в городах стала настоящей пыткой, и я действительно в это верю, и единственный способ выжить – это иметь хороших знакомых.

Как в «Патти Дифуса»: женщина – неизменная оптимистка.

Именно. Кика, например, подвергается насилию и рассказывает об этом своему мужу со словами: «Ты знаешь, девушек насилуют каждый день. А вот сегодня это случилось со мной». Она не хочет делать из этого драму. Я говорю именно об отношении. Писать этот сценарий было гораздо сложнее, чем для «Женщин…», история не такая однобокая, не такая прямолинейная и, несомненно, более сложная для зрителя.

После «Женщин на грани нервного срыва», когда широкая публика, в свою очередь, захотела все больше видеть Кармен Мауру, которую только что открыла, ты снимаешь «Свяжи меня!» с Викторией Абриль. Как твой выбор пал на нее и почему ты больше с тех пор не работал с КарменМау рой?

«Свяжи меня!» – это фильм для молодой актрисы, моложе, чем Кармен. Но, конечно же, это не единственное, что объясняет прекращение нашего сотрудничества. После «Женщин на грани нервного срыва» наши отношения стали невозможными по личным причинам. И они продолжают оставаться невозможными. Речь идет о проблемах, отчасти порожденных моей напряженной работой с актерами. Мои отношения с Кармен вышли за рамки профессиональных, и это нам обоим принесло много неприятностей. Это долгая история. Я уже звал Викторию на роль Марии Барранко в «Женщинах…», но по каким-то причинам она не согласилась, а потом пожалела. Виктория – актриса, о которой я уже давно думал. Для создания авантюрного характера героини в «Свяжи меня!» нужна была актриса, способная очень легко чувствовать себя в драматическом, напряженном и судорожном состоянии. Всякий раз, когда я видел Викторию в кино, в первую очередь меня привлекала ее наиболее темная сторона, ее внутренняя резкость, и поэтому она показалась мне великолепно подходящей для этой роли.

Как ты работал с Викторией Абрилъ, которая, в отличие от Кармен Мауры или Антонио Бандераса, уже имела за плечами солидную карьеру, поэтому нельзя сказать, что она сформировалась исключительно благодаря тебе?

Нам пришлось вместе пройти период ученичества, ибо ее метод работы ничего общего с моим не имел. Виктория постоянно хотела чувствовать себя уверенной перед съемками, но хоть я и готовлю заранее все свои сцены, есть много вещей, которые появляются лишь тогда, когда я начинаю снимать, а Виктория совсем не умела импровизировать таким образом и не привыкла к тому, что режиссер так много от нее требует в последний момент. Это ее пугало, беспокоило. Я не хотел, чтобы она учила наизусть свои диалоги, я требовал от нее полной открытости. А она не понимала такой способ работы, так она мне сама сказала, когда

осознала, что ей не нужно ничего придумывать, раз все придумываю я, и что ей нужно лишь быть совершенно податливой, ловить на лету все идеи, которые я ей давал. Виктория была также очень разочарована своей героиней, которая все чувства выражает прямо. Это женщина, готовая взорваться, кричать, но она ужасно стесняется выражать самые простые чувства и эмоции и как героиня, и как актриса. Это ее очень пугало, не только потому, что ей нужно быть сговорчивой, но и потому, что я требую от актрисы личной вовлеченности. Эту дорогу мы прошли вместе.

Личная вовлеченность – значит ли это, что актриса все время должна жить вместе со своей героиней, даже вне съемок, или ты должен знать ее личную жизнь, чтобы вдохновиться?

Нет, я никогда не вмешиваюсь в личную жизнь актеров. Если я хочу, чтобы актер сыграл ужасную боль, я не предлагаю ему вспомнить своего отца, умершего пятью годами раньше. Просто передо мной актеры совершенно оголены, и я невольно вижу то, что они хотели бы скрыть. Когда такие вещи начинают влиять на работу, мне приходится им об этом говорить. Иногда я невольно вмешиваюсь в острые внутренние конфликты. В «Свяжи меня!» Виктории очень трудно было сказать Лоле, по фильму своей сестре, которую играла Лолес Леон: «Я тебя очень люблю», причем с совершенно обычной интонацией. Я был вынужден сказать ей – понимаю, что в жизни ей также непросто произнести такие слова. Виктория признала, что никогда подобного не говорила. Выражаясь техническим языком, Виктория могла сказать эту фразу, но я требовал большего. Актер не может лгать режиссеру, и мне недостаточно, если что-то хорошо сделано в плане техническом. Виктории на самом деле надо было научиться говорить: «Я тебя очень люблю», причем лучше всего – научиться этому в жизни, это был единственный способ сделать это правдоподобно на экране. Эта работа не имеет ничего общего с вмешательством в личную жизнь актера. Просто когда личные проблемы вызывают проблемы в игре, сама жизнь должна превратиться в обучение.

В этих сильных и глубоких отношениях с актерами, возможно, ты иногда оставляешь место режиссера и становишься просто человеком, который отдает часть самого себя, а не просто часть своего профессионального мастерства?

Совершенно верно. Когда я заставляю актера подключиться лично, я делаю это в первую очередь для себя. Я требую, чтобы актеры подвергали себя эмоциональному риску, но ведь я делаю это еще раньше, до них. В наших отношениях я занимаю место режиссера, который является символом власти, но также место

человека, персонально вовлеченного. Это очень хорошо для работы, но, конечно, могут возникнуть и сложности, как в случае с Кармен.

Я наблюдал за тобой на съемках, и меня поразил тот факт, что работу, требующую очень многого от актеров, ты проводишь настойчиво, упорно, но также и нежно. Ты контролируешь все, но ты вовсе не являешься режиссером-диктатором.

Ходят слухи, что я – нечто вроде вампира. На самом деле я себя так не веду, но ведь всегда легче все объяснить подобными терминами. Актеры так много обо мне рассказывают, что в конечном счете создали нечто вроде легенды, но они единственные знают, как я веду себя на съемках. Я не диктатор, но я зеркало без границ. Раздражение у актеров вызывает то, что они сами видят в этом зеркале: собственный образ, которому они не могут лгать. Я не знаю, хорошо ли это – помогать актеру осознать то, что он делает, ведь это сознание часто пугает его и может парализовать. Хотя все зависит от актеров. С Антонио я никогда не включаю это осознание, я управляю им как ребенком, я знаю, что он делает, притом что он сам никогда не понимал, что делает в моих фильмах, но никто не смог бы сыграть его героев лучше, чем он. Мне очень нравится руководить такими актерами, как Антонио, с сильно развитой интуицией, естественными и непосредственными, как дикие животные. Кармен или Виктории я выдаю всю информацию. Но они умеют совмещать осознание проделанной ими технической работы с собственной сильнейшей интуицией, они соединяют оба элемента, именно это является их преимуществом. Эти актрисы не показывают своей техники, но она совершенна. Такое удается нечасто. У американских актеров, обучавшихся в Актерской студии по Станиславскому, методика бросается в глаза. Я вижу методику Роберта Де Ниро, но меня это больше не привлекает, я в нее не верю. Джейн Фонда, к примеру, великолепная актриса, но ее техника видна. Иногда демонстрация этой техники может тебя многому научить, как в случае с Лоуренсом Оливье: ты наблюдаешь за упражнениями чудесного актера, но его виртуозность – это также спектакль. Такое встречается крайне редко.

Эта техничная игра не так часто встречается у французских актеров…

Дай-ка подумать… Да, французская школа игры другая, я думаю, что техника не так видна или же совсем не выпирает. Французские актеры для меня лучше, чем американские актеры второго плана. Это не значит, что французские актеры могут играть лишь вторые роли, но в них есть эта естественность, это вдохновение, которое идет от жизни, от земли, которыми также

обладают американские актеры второго плана. Жан Габен не техничный актер, Лино Вентура тоже нет, они черпают талант в своей индивидуальности, как Симона Синьоре или Жанна Моро, которая великолепно владеет техникой, но может также выдать то, что есть в ней самой, и это делает из нее уникальную актрису.

По сравнению с «Женщинами на грани нервного срыва» – их успех, как известно, был оглушительным – меня!» кажется произведением очень личным, придающим – я это уже говорил прежде, чем ты рассказал, откуда что выросло, – всем твоим фильмам новый размах и резонанс, более сильные, чем когда-либо ранее: кажется, что тема фильма драматическая, депрессивная – мужчина держит в плену женщину, – но на самом деле здесь поднимается вопрос о семье и о том, как ее создать, если ее больше нет, что и случилось с Рикки, которого играл Антонио Бандерас. Ты описываешь и анализируешь весьма условное желание в ситуации, которая таковой далеко не является. Этот парадоксальный подход делает фильм по-настоящему интригующим и необычным.

Я думаю, что «Женщины…» – это фильм такой же личный, как и другие, просто жанр более продуктивный и более прямой, не такой таинственный. В «Женщинах…» я рассказываю о мужчине и о тоске, вызванной его отсутствием, а в «Свяжи меня!» я говорю о мужчине и о тоске, вызванной его присутствием, когда оно нежеланно, что побуждает к разговору о женитьбе, о двух людях, которые живут вместе в одном доме. «Свяжи меня!» – это фильм более драматический, чем «Женщины…», и именно это делает его в первую очередь более личным. Но я действительно полностью идентифицирую себя с тем, что рассказано о Рикки. Я очень хорошо понимаю его главную проблему: как тяжело любящему доказать другому, что он его любит, как он незащищен по отношению к другому, о котором не знает, хорошо ли тот понимает его чувства, о неуверенности, всегда присутствующей в любви. Каждый день мне нужно, чтобы мне говорили, что меня любят, и каждый день приносит что-то новое, ничего нельзя знать наверняка, любовь может исчезнуть сегодня или завтра, это как чудо, и чудеса случаются постоянно. Есть много вещей в «Свяжи меня!», но главное – это, конечно, отчаянная борьба Рикки за то, чтобы стать нормальным человеком, то есть завести машину, кредитную карту, женщину, семью, дом, все мелкобуржуазные ценности. Конечно, я показываю это с большой иронией, но я знаю, что для маргинальных существ, которые никогда ничем не владели, получить все это – главная мечта. А Рикки с его примитивным и животным умом удается лишь одно – вполне реальным образом, причем комически и эмоционально,

имитировать реальность. Обычно это свойственно детям, ибо все дети всегда занимаются имитациями. Впрочем, и герой в исполнении Антонио кажется десятилетним мальчиком.

Еще в финале «Нескромного обаяния порока» одна монашка образовала странную семью со священником и тигром; в «Законе желания» герой, которого играет Кармен Маура, рассказывает о своей семейной жизни с отцом, отправившим его в Марокко, чтобы подарить ему операцию, которая сделает его женщиной. Традиционная семья систематически разлетается вдребезги в твоих фильмах, но это всегда для того, чтобы позволить создать новую семью, еще более странную и, несомненно, приносящую большее удовлетворение.

Нормальная семья меня действительно не удовлетворяет, но как животному нужны другие животные, так и человеку нужны другие люди. Так что он в конце создает собственную семью со своими самыми близкими друзьями. Эти новые семьи можно назвать еретическими, но это настоящие семьи, которые выражают совершенно реальную потребность в привязанности. Как семья, созданная в «Законе желания» Биби, ее дочерью и Кармен. В «Женщинах на грани нервного срыва» персонаж Пепы выражает ностальгию по семейной жизни в деревне, вот почему она выращивает у себя на балконе всех этих животных. И в этом я очень близок к Пепе, у меня такая же тоска по семье.

В «Свяжи меня!» ты выстраиваешь всю историю вокруг воплощенного персонажем Рикки желания создать семью. Подходя к этому сюжету в лоб, ты, кажется, действительно вошел в него вместе с фильмом. Но «Высокие каблуки» – это еще одна история выдуманной семьи, которую Ребекка создает с судьей, соблазнившим ее, притворяясь ее матерью, и сделавшим ей ребенка, почти как если бы эта дочь вышла замуж за свою мать. Так что для тебя это действительно неисчерпаемый сюжет.

Да, это очень сильная навязчивая идея. Подобно тому, как и Рикки еще не созрел в «Свяжи меня!», Ребекка такая же в «Высоких каблуках». Она умная, но отсутствие матери помешало ей вырасти, даже физически, что хорошо подчеркивают планы, где Виктория рядом с Биби: одна маленькая, а другая такая большая. Мне очень нравится этот образ маленькой девочки, который Биби воплотила таким поразительным, таким зримым образом в героине Ребекки. Семейные отношения часто опасны и даже чреваты психозом. Ребекка, которая не выросла и которой нужна мать, ведет себя со своей матерью не как дочь, но как муж. Я думаю, что у женщин есть в этой области много определений, так что Ребекка создает семью с судьей, как в «Свяжи меня!» женщины принимают Рикки в свою семью, которой управляет

Лола, старшая сестра Марины. В конце фильма у Рикки три матери. Это оптимистический финал, но если бы я смог продолжить эту историю, вышло бы еще комичней: мы бы увидели Рикки, изображающего отца.

Мне очень нравятся сцены из «Свяжи меня!», где Рикки и Марина совершенно спокойно обустраивают свою жизнь в квартире, деля между собой ежедневные обязанности, как обычная семейная пара. Как это ни парадоксально, создается впечатление, что тебе пришлось создать эту исключительную и странную ситуацию, чтобы показать на сцене обычные моменты жизни, эту банальную личную жизнь, которая в других твоих фильмах не существует или которую ты оставляешь в тени.

На эту часть фильма меня непосредственно вдохновила моя собственная жизнь, но я думаю, что этот опыт знаком большому количеству людей: узнавать шаги другого человека, который возвращается домой, этот волнующий момент, когда другой открывает дверь и обозначает свое присутствие кратким «Это я», даже перед тем, как появиться. В фильме эта ситуация становится довольно-таки комичной: Рикки объявляет о своем присутствии, когда возвращается, чтобы Марина не беспокоилась, в то время как именно это присутствие в самом начале беспокоит ее. Рикки чинит кран, он делает все, что делал бы любой мужчина, живущий со своей подружкой. Эти мелочи приобретают гораздо большее значение в ситуации, которую описывает фильм. Это общее правило: все становится более выразительным, как только элементы, обычные для одного контекста, вводишь в другой. В «Лабиринте страстей» отец использует кремы, чтобы похудеть и остаться мускулистым: это гораздо более забавно и интересно, чем если бы теми же снадобьями пользовалась шестидесятилетняя женщина. Суть остается той же, но с отцом семейства это выглядит выразительней.

«Свяжи меня!» остается твоим самым страстным в сексуальном плане фильмом. «Закон желания» был тоже фильмом ярким в физическом плане, очень плотским, но «Свяжи меня!» можно назвать почти «жесткой» картиной – прилагательное, отсылающее к карьере героини Марины, порноактрисы, о чем свидетельствует, встрого эротической манере, короткий отрывок из фильма, который, как я предполагаю, снял ты сам. Какое у тебя было ощущение, когда ты снимал самые плотские сцены в фильме? Они как будто находятся на грани порнографии и вульгарности, однако в реальности сильно от них отличаются.

Сама режиссура полностью противоположна традиционной порнорежиссуре: кроме среднего плана, камера снимает актеров крупными планами, и видны лишь их лица. Но они так

выразительны, что говорят о плотском наслаждении. Сценой любви из «Свяжи меня!» я горжусь больше всего, она полностью плотская и очень натуральная, очень радостная, герои говорят грубые вещи, но совершенно естественным образом. В этой сцене я показываю будущее этой пары, где Марина будет играть активную, доминирующую роль. Также именно эта сцена объясняет, что Рикки и Марина уже встречались, о чем она не помнит, поскольку в тот день была под действием наркотиков; он рассказывает ей, как произошла эта первая встреча, и напоминает, что обещал вернуться за ней. Она забыла, потому что занималась любовью с множеством мужчин и многие говорили ей то же самое. Но вдруг, когда он входит в нее, она вспоминает обо всем и кричит: «Ну да, я тебя узнала!» Это очень забавный момент. Меня попросили вырезать эту сцену для показа фильма в Соединенных Штатах, угрожая отнести фильм к категории «X». Для меня это было оскорбительно. «Свяжи меня!» – это почти романтическая волшебная сказка, но многие люди нападали на него, потому что спутали рассказанный мною сюжет с садомазохистской историей, чем он, естественно, не является. В Соединенных Штатах зрители, пришедшие на просмотр фильма, уже были настроены определенным образом и приготовились увидеть бог знает что. Я очень доволен «Свяжи меня!», но фильм пострадал оттого, что появился после «Женщин на грани нервного срыва», это вызвало замешательство и усилило недоразумение.

«Свяжи меня!» – это фильм, который говорит о времени и пытается восстановить ощущение его с большойсилой: Рикки спрашивает у Марины, сколько времени ему понадобится, чтобы доказать, что он хороший муж. Фильм действительно дает меру эволюции этих отношений.0 "Свяжи меня!» – это произведение режиссера,одержимого временем, разве нет?

Время в фильме совпадает с реальным временем, это было бессознательно, как и многие вещи, которые я делаю, но правда, что с самого детства я одержим временем. Когда мне было десять лет, я очень интересовался всеми этими существами, талант которых проявлялся, когда они были в моем возрасте, как Моцарт, который сочинял музыку, а я вот ничего не делал. Затем я узнал, что Рембо написал великие стихи в восемнадцать лет, мне тогда тоже было восемнадцать, но я по-прежнему ничего не делал. Я искал зацепки и обнаружил одного писателя, который начал писать лишь в сорок лет; я почувствовал себя ближе к нему, и это меня успокоило. Я все время ощущал давление времени. Это не имеет ничего общего с тем, что ты стареешь, но больше с волей вписать что-то во время, сделать что-то, связанное с этим

временем, находящееся в отношении со временем. В квартире, где я жил несколько лет тому назад, я начал в большом коридоре выставлять следы всего, что сделал: книги, диски, фильмы, я не собирался создавать концептуальное произведение, но это стало некоей метафорой времени: мы продвигались в ритме моей работы, вместе с вехами!

Искусственное и его изнанка
«Высокие каблуки» (1991)
«Кика» (1993)

Бывшая изначально обрамлением мечты, студия в каком-то смысле стала обрамлением жизни Альмодовара: дом с видом на другие спектакли, другие сцены и постановки. Кабаре и мюзик-холл в «Высоких каблуках», модные фотографии и коллажи в «Кике» и особенно постоянные телевизионные шоу, которые в этих двух фильмах играют одну из главных ролей. Искусственное повсюду, и в лучшем, и в худшем. Оно становится торжественным, придает новое значение мелодраме, рассказанной в «Высоких каблуках», где истинные чувства проглядывают за фальшивой видимостью. Самое большое доказательство материнской любви здесь проявляется через ложь: отпечатки матери на орудии преступления, дабы доказать, что ее дочь невинна. Но «Кика» напоминает о черной стороне искусственного, о вызываемой ею жестокой лжи, о ее циничной власти, представленной популярным реалити-шоу «Худшее за день». Джунгли абстрактных городов, которые Альмодовар построил в студии для этого фильма сильных образов и идей, ведут к его героине: Кика, красивая гримерша, которая ищет свое место в циничной истории, где ее доброта обретает почти сверхъестественную власть и одновременно становится опасной слабостью. Студийные грезы переходят в кошмар бессердечного мира, который, кажется, во многих отношениях невыносим для Альмодовара.

Вскоре после выхода «Закона желания» ты говорил в некоторых интервью о сценарии под названием «Высокие каблуки», написание которого, похоже, уже подходило к концу. Шла ли уже тогда речь о фильме, который действительно так называется?

Нет, вовсе нет. Перед тем как снять «Женщин…», я писал сценарий, который действительно назывался «Высокие каблуки», но мне не удалось его завершить, и единственное, что от него осталось, это название. Но сюжет в некотором роде связан с сюжетом «Высоких каблуков»: речь тоже о матери и двух дочерях. Это был проект фильма с фламенко, с огнем и ужасом – с тремя

элементами, которые я очень люблю. Героиней истории была хромая танцовщица фламенко, чья мать умерла во время пожара в доме. По крайней мере, она так считает. В действительности ее мать еще жива, она католичка, очень властная, одержимая грехом, в частности плотским грехом, и она возвращается в жизнь своих дочерей, подобно призраку. В конце концов она и вправду обосновывается у одной из своих дочерей, которая очень удивлена, что призрак может есть и нормально жить, и, доведенная до нервного срыва, начинает сражаться с этим явлением, сходит с ума и поджигает дом. На сей раз пожар самый настоящий, но мать не умирает: остается обезображенной, как настоящий призрак из фильма ужасов. Она уезжает на Юг к другой своей дочери, у которой маленький домик на берегу моря. Когда ее дочь занимается любовью, мать появляется в окне комнаты, чтобы ее терроризировать. Это была очень забавная история о жизни с призраком и властной матерью, но, к сожалению, я ее не закончил.

Кино ужасов часто присутствует в твоих фильмах, в форме подмигивания или же скромной отсылки: начальные кадры «Матадора» – это ряд типичных образов фильма ужасов; в «Свяжи меня!» в комнате Марины показана афиша «Вторжения похитителей тел» (InvasionofBodySnatchers Дона Сигела, 1956). Мне кажется, тебя интересуют фильмы ужасов, может быть, потому, что ты много думаешь о зрителях, об их страхах и об удовольствии, которое они получают, ты устраиваешь эффекты как бы в зависимости от их взгляда. Твои фильмы также часто играют со зрителем, в частности посредством визуального шока, сильных образов, как те, о которых говорили в связи с чудовищем в маске из «Свяжи меня!».

Образы начальных кадров «Матадора» взяты из очень плохих фильмов ужасов, которые являются самыми развлекательными, фильмы Джесса Франка, худшие фильмы ужасов, снимавшиеся в Италии и в Испании в семидесятые годы. В «Свяжи меня!» я включил в декорации афишу «Вторжения похитителей тел» Дона Сигела, фильма, который очень люблю, потому что для меня эти *bodysnatchers* были в каком-то смысле метафорой героина, чем-то, что крадет у вас ваше тело. Я бы очень хотел снять фильм ужасов, но не знаю, способен ли. Мой интерес к этому жанру связан со многими вещами. Кино ужасов отражает не наши реальные страхи, но самую смутную часть, которая есть в нас, нечто глубоко человеческое. Кино ужасов работает также с человеческим телом как с сырьем, но почти в сюрреалистической перспективе: тело разрезано, деформировано, это пейзаж фильма, именно там все происходит. Это очень интересно. Также это

очень открытый жанр, включая и юмор, и в нем возможно множество преувеличений, что мне очень нравится.

Когда ты снимаешь фильм, то думаешь о зрителе, представляешь его реакцию?

Я ведь и сам заядлый зритель. Я много, очень часто хожу в кино и люблю открывать новые фильмы. Я снимаю свои картины в надежде, что люди их увидят, но У меня нет впечатления, будто я веду диалог со зрителями, которых не могу себе представить, это слишком абстрактно, для меня это тайна. Я не работаю как режиссер фильмов ужасов, фильмов, в которых присутствие зрителя на самом деле очень востребовано и где между фильмом и залом ведется самый прямой диалог.

Как ты перешел от сценария под названием «Высокие каблуки» к фильму, который называется так же, но рассказывает другую историю?

Я всегда пишу один сценарий, пока снимаю другой. Я начал писать «Высокие каблуки», фильм, который я в конечном счете снял, перед тем как снять «Свяжи меня!». Отправной идеей была сцена исповеди на телевидении. Именно это я всегда мечтал увидеть в тележурнале, и поскольку я никогда этого не видел, я это написал. Когда я закончил «Свяжи меня!», я перечитал эти несколько написанных страниц, и они мне очень понравились. Так что я попытался создать и понять женский образ, героиню, которая была бы способна исповедаться таким образом в прямом эфире по телевидению. Я попытался ухватить мотивацию этой героини, которая отчасти была связана с приездом ее матери.

Когда я был на съемках фильма, мне показалось, что ты хотел создать саспенс вокруг фигуры Женщины-Смерти, она же судья Домингес, причем обоих играет Мигель Босе. Но когда я увидел фильм, у меня, наоборот, появилось чувство, что ты вовсе не пытался окружить тайной эту двойственную личность, что внимательный зритель может разгадать это с самого начала, потому что имя Мигеля Босе появляется над изображением Женщины-Смерти. Ты не добиваешься саспенса.

Нет, я не собирался создавать саспенс. Это было бы, конечно, хорошо, но особенно важным для меня было, чтобы Ребекка, персонаж Виктории Абриль, не знала, что за Женщиной-Смертью скрывается судья Домингес. Просто должно быть правдоподобно, что Ребекка не узнает его под разными обличьями. Среди прочих я рассматривал возможность, что Женщина-Смерть – это убийца мужа Ребекки, которая таким образом избавляется от своего врага. Я бы выбрал это решение, если бы хотел создать саспенс. Я действительно рассмотрел множество вариантов, поскольку в фильме все герои являются потенциальными и вероятными

убийцами. На самом деле больше всего меня интересовал момент, чтобы убийцей была Ребекка, но стоило немного изменить сценарий, как на ее месте мог оказаться уже иной персонаж. Другой возможностью было сыграть на полицейской интриге, вокруг дела судьи Домингеса, но я в конечном счете решился на гораздо более очевидную вещь, настолько очевидную, что просто удивительно: Ребекка признается в своем преступлении, но никто ей не верит. Меня интересовало упражнение: персонаж трижды исповедуется в фильме, и всякий раз это очень правдиво и искренне. Все три исповеди оставляют двусмысленное впечатление и дополняют друг друга. Это очень рискованно. Начнем с того, что это могло быть очень скучно: актриса три раза произносит монологи, исповедуясь в одном и том же. Но Виктории удалось сыграть три разные исповеди, по-настоящему волнующие и непохожие. Преимущество такой трактовки интриги заключалось в том, что внезапно делало ее не такой очевидной и не такой легкой для постановки, как сюжет с виноватым и ложно обвиненным, который уже много использовали, в частности Хичкок. Ребекка – это виноватая или же ложно обвиненная, но обвиняет все время она сама. В то время как исповедь – всегда пассивный акт, чувство вины становится для Ребекки чем-то, чем она сама манипулирует, она использует свои исповеди в собственных интересах. Это вещь немного абстрактная, но я надеюсь, что в фильме это ясно. Но вместе с Ребеккой исчезает лицо, которому она исповедуется. Ведь исповедуются всегда перед Богом или перед законом, Ребекка же ведет свою исповедь, не обращая внимания ни на Бога, ни на закон. Для персонажа этот момент очень важен: она одновременно является истоком и целью собственной морали. Это придает ей огромный размах. В своей первой исповеди она показывает, что она совершенно одна, что у нее есть только объектив телекамеры, с которым она может говорить. И это тоже правдивость информации, она рассказывает о том, что произошло, она доходит до крайности этого речевого жанра. Исповедуясь, она наказывает сама себя, и патетическое зрелище этого самонаказания доходит до того, что ее мать также ощущает его как наказание, она исповедуется и в то же время прямо обвиняет свою мать и своего мужа, она использует свою исповедь не для того, чтобы обвинить саму себя, а с другой целью.

Как мать использует ее исповедь, чтобы в конечном счете спасти свою дочь?

Это решение, которое она очень хорошо объясняет в фильме, когда говорит, что была не великодушной, но скорее мелочной со своей дочерью, и хочет оставить ей самое большое наследство:

свои отпечатки на орудии преступления. Эти отпечатки представляют любовь, которую она ощущает к своей дочери, и именно поэтому Ребекка бережет их, как сокровище. Когда мы репетировали эту сцену, она получилась очень грубой, поэтому я попытался немного ее смягчить. Когда судья говорит Ребекке, что не может обвинить ее мать, потому что нет доказательств, Виктория очень бледна и отвечает, что, если ему нужны доказательства, она их найдет, причем настолько ясно, что ее персонаж в конце концов вызывает страх. Я ей сказал, что у нее очень злобный вид и что надо бы "немного переработать сцену, чтобы ее персонаж не казался таким ужасно жестоким. Виктория тогда сделала вид, как будто ей бесконечно больно, но надо было внимательно ею управлять, потому что она, как Кармен Маура, не особенно понимала, что делает.

Я попросил ее дать Марисе возможность отказаться, когда она подносит ей револьвер, чтобы оставить на нем свои отпечатки, так, чтобы в каком-то смысле ее персонаж уважал смерть своей матери. Мариса спрашивает, есть ли у нее револьвер, и Виктория отвечает, что да, но она его ей не даст, и интересуется, уверена ли она в том, что хочет сделать. Тогда Мариса говорит ей совершенно естественно: «Да». Виктория протягивает ей оружие, ужасно страдая, она не особенно хочет его ей давать. Она манипулирует отчасти болью и чувством вины своей матери, но уважает ее решение, каким бы оно ни было, и в конечном счете решает именно мать. Всех этих указаний не было в сценарии. Когда ты пишешь, то не можешь понять подобного рода несоответствия, нужно видеть лица актеров, когда они играют, чтобы это ощутить. Совершенного сценария не существует, надо подвергнуть его испытаниям съемок, персонажей из плоти и крови, чтобы быть уверенным, что он действительно хорош. Другой очень патетический момент финала – это когда Ребекка замечает туфли на каблуках, которые означают, что ее мать в конце концов вернулась домой; она поворачивается к кровати, но ее мать умерла, пока она с ней говорила. Это ужасно, ибо мать могла сказать ей, что любит ее, но у нее не было времени конкретизировать это отношение, и Ребекка должна закончить исповедь перед мертвой женщиной. Это также означает, что мать всегда будет ускользать, она всегда будет оставлять Ребекку.

«Высокие каблуки» – это твой самый сложный фильм и самый богатый на уровне психологии, и даже психиатрии в какой-то мере, но в то же время все сентиментальные неурядицы, все сложности с идентичностью твоих персонажей могут стать спектаклем, как исповедь Ребекки на телевидении или как посредством шоу

травести ей удалось восполнить свой недостаток чувств с копией своей матери.

Вот именно. Даже если я не думаю о публике, этот аспект фильма является бонусом для зрителя, все преобразуется в спектакль.

Это самое очевидное отличие от Ингмара Бергмана и «Осенней сонаты». Почему ты решил открыто сделать отсылку к этому фильму через один из монологов Ребекки?

В своих фильмах я говорю обо всех вещах, которые составляют часть моего опыта и моей жизни, а кино как раз является частью моего опыта и моей жизни. Я, как уже говорил, очень активный зритель. Вчера я видел «Премьеру» (Джон Кассаветес, 1978) и воспринял этот фильм как чью-то исповедь, в которой я в полной мере участвую, и это активное чувство. Это был самый насыщенный момент моей жизни за последние месяцы. Я был бы так горд, если бы смог сделать такой же фильм! Всегда есть детали, которые мне нравятся в историях и в фильмах: актриса, театральная пьеса, отношения с режиссером, любовник, который является актером, и неизмеримый океан боли. Игра Джины Роулендс просто удивительна, и Джоан Блонделл великолепна в роли, совсем не похожей на те, какие она обычно играла в комедиях. Это прекрасно. Так что если я упоминаю в своих фильмах других режиссеров, это не знак тайного пассивного соучастия, но часть сценария. Когда Виктория объясняет свои отношения с матерью, она могла бы взять пример из своей жизни, но она предпочитает говорить об «Осенней сонате», потому что этот фильм также является частью ее жизни. Многие люди говорят, что я рискую меньше, чем режиссеры в прошлом. Я думаю, что рискую так же, если не больше, но работаю над другим материалом. Два персонажа, которые беседуют и, чтобы понять друг друга, в конце концов говорят о фильме Бергмана, – это очень рискованная сцена, которая могла бы показаться просто смешной. У Виктории был диалог на три страницы, чтобы говорить об «Осенней сонате» и через это объяснить отношения своей героини с матерью. Перед съемками я сказал Виктории, что этот монолог может убить фильм. Мы сделали пятнадцать дублей этой сцены, которую я хотел снять в виде последовательности кадров, чтобы дать Виктории полностью сыграть весь текст. Эта сцена является демонстрацией ее таланта, контроля над собой и необычайного чувства меры, которым она обладает. Она играла шаг за шагом, технично, следуя моим указаниям, и очень эмоционально. Это было впечатляюще, потому что на площадке все молчали, – это был настоящий спектакль, как в театре. Все технические сотрудники тоже сидели и

смотрели. Я никогда не чувствовал такой напряженной атмосферы ни на одних своих съемках.

Когда я пришел на съемки «Кики», ты снимал длинную сцену такого же рода, когда на сей раз двое мужчин оскорбляли друг друга, и твоей первой мыслью было сделать из этого последовательность эпизодов. Последовательность эпизодов является естественным, непосредственным выражением связи с театром, которая часто присутствует в твоих фильмах. Мы говорили об этом измерении в связи с «Женщинами на грани нервного срыва», но в «Высоких каблуках» ты пошел в этом направлении еще дальше.

Нет, я думаю, что «Женщины…» по-прежнему остаются моим самым театральным фильмом. Что же касается «Кики», то получилось так, что случайно, когда ты пришел на съемки, я действительно работал над этой сценой, которую хотел снять как последовательность эпизодов, что в конечном счете оказалось невозможным, особенно из-за отсутствия доверия к актерам и техническим сотрудникам. Очень трудно сделать так, чтобы все было на своем месте, на всем протяжении последовательности эпизодов. Я нечасто снимаю последовательность эпизодов, мне бы хотелось, но терпения не хватает. Последовательность эпизодов таит в себе опасность потерять некоторые реакции актеров и, следовательно, зрителя. Идеалом было бы суметь снять последовательность, в которой камера много двигается, в противовес пассивной последовательности, что часто бывает рискованно. Правда, когда я репетирую всю последовательность, это довольно близко к театру, но, сняв сцену упрощенно, я машинально разделяю ее на множество планов. Так что театральным является в первую очередь способ, каким я представляю эту последовательность актерам, указания, которые я им даю. Но театральная постановка никогда не ставится в противовес кинематографу. «Бешеные псы» (Квентин Тарантино, 1992) – очень театральный фильм, однако за ним не виден эквивалент театральной пьесы, это постановка пространства и разделения последовательностей, которые идут из театрального измерения.

«Высокие каблуки» и есть фильм, в общем смысле относительно мало перекроенный; ритм твоих фильмов определяется, скорее всего, если не в первую очередь, тем, что есть в твоих планах, – игрой актеров, темпом диалога, а не способом, которым сцены и планы связаны друг с другом. Какое значение для тебя имеет монтаж?

Монтаж – один из процессов, которые меня интересуют и больше всего забавляют. Ты совершенно правильно сказал, что

ритм определяется самим содержанием сцен, жизненностью диалогов и игры. «Кика», к примеру, – это фильм, у которого головокружительный ритм, но это не означает, что планы очень короткие и что есть много склеек; не нужно думать, что ритм может родиться из обилия планов. План в первую очередь должен иметь собственный ритм. Каждый план должен привносить в историю новую информацию или же поднимать в ней новый вопрос. Каждый план должен уметь что-то рассказать, это ключ к ритму фильма. Монтаж действительно очень меня интересует, и мне повезло, что все свои фильмы я делал с одним монтажером, Хосе Сальседо, который просто великолепен. Его работа особенно важна в тот момент, который здесь называют *elafinado,* то есть последних деталей, последних исправлений в монтаже, и этот момент чрезвычайно тонок. Именно тут нужно уметь найти две фотограммы, которые следует убрать из сцены, чтобы сыграть на ритме повествования. Но монтаж моих фильмов в первую очередь навязан планом работы, он даже продиктован той манерой, в которой я снимаю. Теперь, когда у меня больше денег и я снова больше чувствую страх перед съемками, я делаю гораздо больше дублей, чем раньше. Обычно я снимаю несколько версий одной и той же последовательности, различные версии ракурсов, особенно тона – масштаб планов не изменяется или же очень мало меняется. При этом я пытаюсь заснять каждую сцену с точки зрения всех участвующих в ней персонажей. Я делаю это в первую очередь для того, чтобы иметь больше возможностей в момент монтажа. Повествование, структура фильма должны быть уже продиктованы сценарием, но можно сказать, что место, где разворачивается все повествование фильма, – это монтажный стол. Делать больше дублей – это, в частности, интересно для работы с актерами. Иногда мне приходит немного безумная идея того, как актер должен произносить свой текст. Раньше я не мог себе позволить посвятить этой работе целый дубль, если я не был абсолютно уверен в эффекте. Теперь я могу снимать сцену в серьезном или довольно условном варианте, а затем сделать еще дубль с безумной идеей, пришедшей мне в голову. Я делал это на съемках «Высоких каблуков» и в момент монтажа почти систематически выбирал дубли, соответствующие самым традиционным, самым серьезным вариантам игры. Я работал так же и в «Кике», но на сей раз сохранил для финального монтажа самые рискованные версии, самые утрированные сцены из всех, которые мы снимали.

В «Высоких каблуках» и «Кике» ты с Хосе Сальседо впервые начал работать над монтажом во время съемок. Является ли это новым методом, и почему ты его выбрал?

Я всегда так работал. Для меня не монтировать, пока я снимаю, было бы почти что идти вслепую. Мне кажется слишком рискованным все снять, затем смонтировать и увидеть, получилось ли у тебя то, что ты хотел. Если же монтируешь во время съемок, то можно адаптироваться к каждому моменту. При монтаже ты впервые открываешь объективное видение персонажей, они становятся реальными, а иногда они и вовсе не похожи на то, что я хотел. Тогда у меня еще есть время привести их на интересующую меня территорию. Также виден ритм фильма, и можно во время съемок регулировать все проблемы, которые помог нам осознать монтаж. Так что съемки для меня очень утомительное занятие, ведь после каждого рабочего дня я отправляюсь на монтаж и сплю мало. Но через неделю после конца съемок «Высоких каблуков» фильм был смонтирован. Так что период «постпродакшн» получился гораздо короче и легче.

Я видел тебя за работой во время съемок «Высоких каблуков», ты сам изображал некоторые сцены из фильма, чтобы дать указания актерам, как играть. Этот метод ты часто используешь?

Да, очень часто. Впрочем, у меня есть репутация хорошего актера. Во всяком случае, правда то, что, когда снимаю, я чувствую, что одержим каждой ролью и мне хочется сыграть их все, как можно яснее и выразительнее, вместо актеров. Но я не смог бы сделать этого в фильме как настоящий актер, и мне не нравится, когда меня фотографируют или снимают в подобного рода ситуациях, для меня это нечто глубоко личное. Агустин, который, вероятно, один из самых моих больших почитателей, хотел бы, чтобы сделали фильм об одной из моих съемок, пусть, мол, все увидят, как я работаю с актерами, но я немного этого стыжусь. Актеры как бы обнажены перед режиссером, и я во время игры чувствую то же самое; я ничего не вижу, для меня существует только персонаж. Когда после этого ты вновь становишься собой прежним, то сильно смущаешься.

В «Высоких каблуках» музыкальные эпизоды великолепно вписываются в драматургию. В твоих предыдущих фильмах музыкальные партии были очень близки к документальным кадрам, как когда вы вместе с Макнамарой поете в «Лабиринте страстей», или к своего рода разрядке между двумя сильными моментами интриги, как когда Лолес Леон поет в «Свяжи меня!». В «Высоких каблуках» музыка и песни стали чем-то вроде особой формы сценария. Ты ставил перед собой такую цель в этом фильме?

Точно. В «Высоких каблуках» действие связано с каждой нотой песни. Я слушал огромное количество музыки, чтобы найти песню для фильма, потому что это было очень важно. В конечном

счете я взял две песни, которые мне очень нравились, «Piensa en mi» и «Un afio de amor», которые стали хитами во многих странах. Эти поиски нельзя назвать продуманными, все происходило совершенно случайно. Надо было найти песни, которые подошли бы такой певице, как Бекки Дель Парамо в начале ее карьеры, и песни, которые бы подошли той певице, которой она стала. Песня «Piensa en mi» очень известна в Мексике. Лола Бельтран ее исполнила, а сочинил ее Агустин Лара, он у них вроде национального героя и был одним из мужей Марии Фелис. Но в Испании этой песни никто не знал. У меня было несколько ее версий, но больше всего она мне нравилась в исполнении Чавелы Варгас, которую можно уподобить Билли Холидей или Пиаф. Кстати, ее слышно в «Кике», где она поет «Luz de luna». «Piensa en mi» – очень ритмичная песня, но когда Чавела ее запела, она убрала из нее всю легкость, чтобы сделать настоящую фадо, подлинную ламенто. Именно эту версию я записал для «Высоких каблуков». «Un ano de amor», которую Женщина-Смерть поет на заднем плане в своем шоу, – это французская песня Нино Ферре, итальянскую версию которой я знал в исполнении Мины, обладательницы замечательного голоса. Что касается этого фильма, выбор песен действительно стал частью работы над сценарием, к тому же я занимался поисками задолго до съемок, чтобы иметь время записать испанскую версию песен. Как только они были отобраны, мне надо было найти голос для Марисы, и, так же как я заставлял ее примерять платья, я подбирал для нее голоса, чтобы увидеть, какой лучше подходит к ее телу. Голос Лус Касаль ей прекрасно подходил. Я предложил Лус исполнить две песни из фильма, что было немного странно – как предложить Джонни Холидею спеть шутливую песенку, потому что Лус пела в Испании рок. Она согласилась, и эти две песни стали самыми большими хитами.

Из фильма в фильм тебе удается разыскивать многочисленные песни, которые отныне связаны с твоим стилем: в Испании вышли две новые версии «Puroteatro», которую пела Ла Лупе в «Женщинах на грани нервного срыва», одна под названием «LaLupealbordedelataquedenervios», другая – «Laberintodepasiones».

Это в знак благодарности от музыкальной компании, ведь Ла Лупе до «Женщин…» в Испании никто не знал, и это происходило почти со всеми певцами и певицами, которые поют в моих фильмах. Это немного несправедливо, потому что «Лос Панчос» в «Законе желания», Лучо Гатика в «Нескромном обаянии порока», «Лос Эрманос Росарио» в «Высоких каблуках» или Чавела Варгас в «Кике» поют по-испански. И даже если все эти певцы из Латинской Америки, они должны были бы прославиться раньше,

но против этого рода музыки существуют реальные предрассудки, в Испании он считался давно вышедшим из моды и слишком сентиментальным. Я очень счастлив, что помог, сам того не желая, этим артистам прославиться, в артистическом и коммерческом планах. Сегодня на певцов болеро смотрят другими глазами, и порой они становятся даже слишком модными.

Как ты выбираешь эти песни?

Сердцем, ведь это всегда песни, которые мне нравятся и которые говорят о моих персонажах, естественно вписывающихся во вселенную моих фильмов.

Эти песни действительно всякий раз освещают историю, которую рассказывает фильм, – как ты говорил по поводу «Soyinfeliz» и «Puroteatro» в «Женщинах на грани нервного срыва», как и в этой сцене «Закона желания», где персонаж в исполнении Антонио Бандераса заставляет вернуться к нему режиссера, которого он любит, перед тем как покончить с собой под песню «Лос Панчос» «Lodudo», в которой говорится примерно следующее: «Я сомневаюсь, что ты когда-либо найдешь любовь более чистую, чем моя». Эти слова заменяют реплику в диалоге. Эта повествовательная работа проходит через твои песни, через их тексты, отчасти прямо через музыку: сочиняется она специально для твоих фильмов или нет, она не имеет точно такой же роли и такого значения.

Музыка имеет очень большую повествовательную функцию в «Кике». Героиня Кики ассоциируется с определенной музыкой, персонаж Андреа – с другой, каждый персонаж имеет свой музыкальный жанр. Я обнаружил концерт ударных, очень малоизвестный, Переса Прадо, короля мамбы. Самая примитивная, дикая, буйная, страстная и абстрактная музыка, которая прекрасно подходила Андреа. Для «Кики» я также пользовался мамбой Переса Прадо, но более чувственной, более нежной. Весь фильм поделен на повествовательные ансамбли, и каждый из этих ансамблей разделен на несколько подразделов. Я совсем не подчеркиваю внутреннее движение этих ансамблей, только начало и конец каждого, используя музыку как подзаголовок главы романа. Рамон возникает в первый раз, затем через два года находит своего отчима, музыка тогда появляется в сцене, происходящей утром следующего дня, когда просыпаются все герои. История идет своим чередом. Вечером они ложатся, и когда Кика на террасе слушает музыку, начинается другая глава. Затем идет целый блок сцен насилия, который заканчивается, когда Андреа идет на балкон Кики и видит город через свою камеру; как пушка, наведенная на здания. Там я делаю эллипс,

мы входим в ночь, ночь становится луной, а луна становится круглой дверцей стиральной машины, в которой крутится одежда, бывшая на Кике в момент изнасилования. Это переход из одного блока в другой, и музыка всегда служит как бы гидом, связкой. В четвертой и последней части фильма, довольно независимой от других, потому что она относится к другому жанру, музыка используется иначе. Этот повествовательный блок начинается, когда Росси уходит одна на улицу, именно там я использую музыку Бернарда Херрманна, сочиненную специально для «Психоза» Альфреда Хичкока. Тут через отрывок из «Вора» Джозефа Лоузи по телевизору становится ясно, что тайно совершено преступление, к тому же на видеокассете записаны ночные блуждания Андреа. Я думаю, что Бернард Херрманн – это композитор, лучше других способный привлечь внимание зрителя, и даже если это понимают одни только киноманы, я делаю отсылку через его музыку к другой истории – сына, одержимого своей матерью, как Рамон в «Кике». Это забавное совпадение. Когда Рамон идет говорить с Николасом, он входит в «Каса Юкали» и, кажется, галлюцинирует: дом пропах мертвой женщиной, потому что труп женщины, которую играет Биби, действительно в доме. Но Рамон думает, что это все еще запах его матери, с самоубийством которой он так и не смог смириться.

Именно здесь я запускаю тему «Юкали» Курта Вайля, мелодию этой песни, написанной для певицы французского кабаре, в двадцатые годы говорящей об идиллической стране, о стране разделенной любви: «Юкали – это страна моего желания, Юкали – это счастье, это удовольствие…» Конец совершенно другой: «Но это мечта, безумие, нет никакой Юкали». Это ужасная песня, очень пессимистическая, и весьма показательно, что мать Рамона назвала свой дом, как рай, которого не существует, это сразу же дает представление о героине. Большинство этого не знает, но именно потому я выбрал тему Курта Вайля: когда Рамон подходит к ванной комнате, где умерла его мать и где на самом деле находится другой труп, музыка как бы снова напоминает ему о материнском пессимизме, становясь одновременно очень сентиментальной и тоскливой. В конце фильма я выбрал другую мамбу, вдохновленную знаменитым танго «Кумпарсита», но в электрической версии, что дает «Кике» огромную энергию, это оптимистическая мамба, но жесткая, не сладострастная, как другие, динамическая музыка, побуждающая тебя к действию, что как раз и происходит с Кикой.

Ты мог бы использовать в фильме «Юкали», чтобы еще больше прояснить смысл этой музыки.

Эта мысль сначала пришла мне в голову. Если бы у фильма

был конец, который предполагался по сценарию, и примирившиеся Кика и Рамой остались бы в доме, я бы использовал версию «Юкали», спетую Терезой Стратас. Для такого эпилога это было бы великолепно, но начиная с момента, когда я вывел Кику из этого дома, чтобы повести ее по дороге, я уже не мог больше использовать эту музыку. Жаль, потому что я бы хотел, чтобы публика услышала эту песню, но так я по меньшей мере подчеркнул смысл фильма.

А идея пригласить играть в «Высоких каблуках» Мигеля Босе появилась у тебя в первую очередь потому, что он был очень известным в Испании и Латинской Америке певцом?

Нет, я заставил его пройти пробы, как и любого другого актера. Его герой более сложный, в нем много граней и много функций, и физически было совсем непросто найти человека, который мог бы его воплотить. Он действительно должен был быть правдоподобен и в роли травести, и судьи, и Мигель был единственным, способным все это сделать.

На исходном саундтреке «Высоких каблуков» многие музыкальные отрывки подписаны Рюйти Сакамото, но в самом фильме их осталось очень мало. Почему ты не использовал всю эту музыку, созданную специально для «Высоких каблуков»?

Она мне не понравилась. Очень трудно найти композитора, способного написать музыку, которая прекрасно и полностью подходит к фильму, потому что слишком мало времени, чтобы сочинить и записать эту музыку, три недели, не больше, между монтажом и перезаписью. В «Высоких каблуках» для начальной части и второй исповеди Ребекки я выбрал два куска, сочиненные Майлзом Дэвисом в шестидесятые годы. Это музыка на испанские темы, вдохновленная фламенко, и это очень неожиданно. Майлз Дэвис – единственный композитор, которому удалось сделать испанскую музыку такой сильной и такой значительной. Первая тема, которая звучит, когда Ребекка в одиночестве ждет свою мать, называется «Solea», что на андалусийском наречии означает Солнце. После ее второй исповеди судье Домингесу Ребекка отправляется на кладбище бросить горсть земли на гроб своего мужа, и тут я использовал другую тему Майлза Дэвиса, которая называется «Salta». Во время святой недели кающиеся в процессии воспевают Деву, и именно их крик называется «сальта», крик боли, связанный со смертью Христа, его поют а капелла. Майлзу Дэвису удалось передать такой крик своей трубой, а ведь это чрезвычайно сложно. Этот крик музыкальной боли прекрасно подходил Ребекке. Но в фильме есть и другие музыкальные источники. Так, я украл у Джорджа Фэнтона две темы из «Опасных связей» (Стивен Фрирз, 1988), и никто этого не

заметил. Они звучат, когда Ребекка выходит из тюрьмы и возвращается к себе, когда Мариса остается одна после исповеди и когда Ребекка возвращается в тюрьму в грузовичке. Мне очень нравится мысль – стащить музыку, которую сочинили для другого фильма, придавая ей новое значение, новую жизнь.

Зачем ты пригласил Эннио Морриконе, работа которого была всегда классической и иногда очень условной, писать музыку к «Свяжи меня!» – фильму совсем не классическому и не условному?

Нельзя сказать, чтобы я был без ума от того, что он делает, но мне нравится его музыка к вестернам. Так получилось, что, когда мне оказался нужен композитор для фильма, он был свободен, а вот Майлз Дэвис был занят, хотя я сначала хотел пригласить его. Я оставил лишь половину из того, что написал Морриконе для «Свяжи меня!», его музыка гораздо более условна, чем повествование фильма. С такой проблемой я сталкиваюсь постоянно, когда заказываю оригинальную музыку какому-нибудь композитору. Я прослушал все, что сочинил для меня Морриконе, и понял, что он только копирует центральную тему из «Неукротимого» (Роман Поланский, 1987), она почти совпадает с темой «Свяжи меня!». Я не хочу сказать ничего плохого о композиторах, у них так мало времени, чтобы работать в кино, и было бы несправедливо судить о них только по этому жанру. Когда я принимаюсь за работу, я надеюсь написать что-то новое. Зато композитор, у которого очень мало времени на сочинение музыки, обязательно развивает то, что уже знает. Те, кто создал отдельные произведения для кино – Жорж Делерю, Нино Рота, Бернард Херрманн, – редкость. Я очень люблю Горана Бреговича, которого пригласил, чтобы написать музыку к «Кике». Но, когда Горан прибыл в Мадрид, монтаж фильма уже закончился, и я знал совершенно наверняка, какого рода музыка мне нужна для фильма, так что он ничего не мог сделать; я уже наметил разные куски, которые хотел использовать. Досадно. Музыка «Кики» очень эклектична, как и в «Законе желания»: у меня не было композитора для этого фильма, и я так же сделал смесь из разных кусков, которые мне нравились. В итоге вышло отлично, но из-за авторских прав этот Способ работы очень сложен.

Когда Бекки Дель Парамо говорит, что была поп-певицей, а стала «гранд-дамой» песни, является ли это подмигиванием критикам, о котором ты недавно сам говорил, относительно эволюции твоей собственной карьеры кинематографиста?

В этой реплике очень много иронии, потому что Бекки смеется, говоря о себе. Думаю, что в сорок лет можно еще быть поп-кинематографистом, но не поп-певицей. Поп – музыка молодежи, и когда исполнитель достигает определенного

возраста, это уже просто смешно. Надо изменить жанр и стать, как Бекки, гранд-дамой песни или же обречь себя на гротеск. Но для кино это не является однозначным.

«Высокие каблуки» все же, похоже, пытаются стать классическим кино в форме мелодрамы. В этом фильме присутствует нечто голливудское.

Из всех многочисленных способов создать мелодраму я выбрал самый роскошный. Я мог создать сухую и строгую мелодраму, как Кассаветес, или же мелодраму, где роскошь и приемы являются более выразительными, чем персонажи, как у Дугласа Серка. Я выбрал именно эту голливудскую эстетику. Я вижу эту историю именно таким образом, и у меня есть ощущение, что именно это делает ее ближе к зрителю. Как я уже сказал, в кино мне больше всего нравятся приемы и представление. Я обожаю «Премьеру» Кассаветеса, но никогда не стал бы таким образом снимать этот сценарий, в такой радикально натуралистической манере, и я не могу даже представить себе, как работать в этом направлении. Я могу это оценить, но делать так неспособен. Начав заниматься кино, я должен был играть с вещами, которые представляли собой нечто другое, и именно эта игра в первую очередь и интересовала меня как режиссера. В этой игре появляется прием, который главным образом принадлежит Голливуду, а особенно мелодрамам сороковых и пятидесятых годов, когда цветное кино еще только начиналось. И мне казалось, что было адекватно снова вернуться к этой эстетике в «Высоких каблуках», ведь персонаж матери – это певица, которая принадлежит миру спектакля и чья история очень близка к истории некоторых звезд американского кино. Фильм дает отсылку к лентам с Ланой Тернер или же Джоан Кроуфорд, но также к их жизни, к отношениям Ланы Тернер с дочерью, которая убила своего любовника, и к странным отношениям Джоан Кроуфорд со своей дочерью Кристиной. В этом случае гламур является естественной частью языка и мира, о котором он рассказывает.

Это очень логичный выбор по отношению к персонажам фильма, но по отношению к современному кино можно было бы сказать, что это воспринимается как ретро, пассеизм.

Мне как раз и нравится больше всего тот факт, что фильмы в подобном жанре сегодня уже не снимают. Мне нравится показывать, что публика может еще интересоваться таким фильмом. Когда кто-то хочет быть современным, самое важное – это не стараться им быть. Надо рассказывать истории, которые тебе нравятся, причем таким образом, который нравится тебе. Мы говорили о конце века и об эклектизме, который его

сопровождает и побуждает оглядываться назад, чтобы снова взяться за вещи, которые нравились людям. Если же оставаться подлинным, можно вернуться в прошлое, и это обязательно будет твоим личным стилем. Не надо заботиться об оригинальности своей работы, но надо быть искренним в эстетике и в языке, который ты выбрал. Чем больше в тебе искренности, тем ты ближе к современности. И неплохо, когда это все сочетается хотя бы с небольшим талантом. Я думаю, если бы все режиссеры делали действительно те фильмы, которые им хочется, они были бы гораздо оригинальнее.

Если нет больше великой мелодрамы, то именно потому, что режиссеры боятся этого жанра, который был взят на вооружение вульгарным телевидением, и боятся, что отныне не сумеют бороться с этим обеднением, боятся, что ассимилируются с ним. А ты этого не боялся?

Да, такая опасность существует. Жанр, который телевидение испортило больше всего, – это мелодрама, до неузнаваемости искаженная глупейшими сериалами.

И когда ты снимаешь фильм в этом жанре, то всегда рискуешь, что тебя идентифицируют со скверным образчиком мелодрамы, но это предрассудок, с которым нужно бороться именно для того, чтобы не попасться.

Вся часть фильма, которая происходит в тюрьме, очень удачна, потому что она тоже привносит нечто очень правдивое, грубое в роскошь и искусственность.

Элемент отстранения, присутствующий во всех моих фильмах, дается там через танцевальный номер под безумную музыку. Кадры тюрьмы очень реалистичны, и в то же время они являются самой китчевой частью фильма, с этой отсылкой к известным музыкальным комедиям, снятым в фальшивых тюрьмах, – «Тюремный рок» (*JailhouseRock* Ричарда Торпа, 1957) с Элвисом Пресли или «Плакса» (*CryBaby* Джона Уотерса, 1989).

«Высокие каблуки» были в разных странах приняты более-менее хорошо как критикой, так и публикой. Как ты воспринял это различие приема?

С моими фильмами происходят самые разнообразные и часто даже совершенно не связанные с кинематографом вещи. Но я хочу проанализировать причину, по которой мои фильмы идут лучше в одной стране, чем в другой. В Испании «Высокие каблуки» имели огромный успех у публики, но критика была не особенно хорошей. Испанская критика имеет привычку говорить обо мне как о явлении, существующем вне кино, и никогда напрямую не подходит к моим фильмам. Мои фильмы во всем мире чаще обсуждаются в журналах мод или же интерьеров, чем в журналах

о кино. Но в Испании никто даже не говорит об эстетике моих фильмов, об их красках. Я не хочу сказать, что их не Ценят, совсем наоборот, но уже достаточно того, что это моя страна, чтобы уделять моей работе только рассеянное и несерьезное внимание. Нет пророков в своем отечестве. В Италии «Высокие каблуки» пошли очень хорошо, и критика была очень взволнованная и волнующая. Во Франции также на меня смотрят гораздо более объективно и свободно, чем у меня дома. Но, скажем, в Германии и Соединенных Штатах фильм пошел не так хорошо. В Германии главной проблемой стал язык, фильм вышел в дублированной версии, а любой из моих фильмов теряет шестьдесят процентов своей ценности, когда он дублирован, и если к тому же это один из языков, далеких от испанского, тогда фильм теряет еще больше. В Германии моя работа к тому же сталкивается с особым менталитетом. Все вопросы, которые мне задают в Германии, начинаются с «почему». Мои фильмы развиваются очень свободным образом, не иррациональным, но свободным, и, чтобы их понять, надо просто подключить собственную интуицию и чувственность. Я уверен, к примеру, что если бы я снимал фильм Питера Богдановича, «В чем дело, док?» (1972), где вся интрига построена на четырех персонажах, у которых только один чемодан, то в Германии меня бы спросили, почему я использую только этот вид чемодана, а в Соединенных Штатах спросили бы, неужели не существует других моделей. С немцами невозможно говорить о некоторых условных вещах, существующих в кино. Мне нигде не задавали таких иррациональных вопросов, как в Германии. В Соединенных Штатах «Высокие каблуки» имели меньший успех, чем другие мои фильмы. Одна из причин, которая является далеко не самой главной, – это экономическая рецессия: американцы не слишком хотят смотреть иностранные фильмы. Но на фильм особенно нападали из-за вопросов морали, как, к примеру, группы феминисток на «Свяжи меня!». С другой стороны, у той части публики, которая считалась моей, у «современной» публики, создалось впечатление, что я ее предал, что я больше не снимаю современных фильмов и пытаюсь вписаться в то, что они называют «мейнстрим», течение преобладающее.

Мне кажется, что это довольно глупая реакция. Более того, мой дистрибьютер «Мирамакс» совсем не понял фильм и не знал, что с ним делать. Несколько лет тому назад в Соединенных Штатах у моих фильмов были фанаты в маргинальных группах, о них говорили в независимой прессе, которая вела себя гораздо более благородно; сегодня же они показываются в куда большем количестве залов, и статьи пишутся критиками больших газет,

которые являются самыми консервативными. Я продолжаю оставаться андеграундным персонажем, я снимаю в независимой манере, мои фильмы уже не являются такими андеграундными, потому что у меня больше денег, но они все же не принадлежат к мейнстриму. Так что, по-моему, в Соединенных Штатах у меня довольно сложное положение, я попал, скажем так, на ничейную землю.

Однако Америка сыграла в твоей карьере роль детонатора: именно оттуда появился феномен Альмодовара, и, кстати, именно через Америку твои фильмы прибыли во Францию.

Во Франции необычное отношение к кино, и оно мало зависит от американской моды. Я пытался достучаться до французской публики раньше, чем до любой другой иностранной публики, но французские дистрибьютеры начали интересоваться мною, лишь когда увидели, что я имею успех в Соединенных Штатах.

Так, значит, в то время, то есть в период «Нескромного обаяния порока» и «За что мне это?», твои отношения с Америкой были совсем другими?

Да, это было как первые месяцы помолвки. Я тогда интересовал людей самых современных, в чем были свои преимущества и свои недостатки. Это люди самые «интеллектуальные» в кавычках, публика очень капризная и неверная. С того времени, как я вступил в контакт с более широкой публикой, эта первая публика начала меня отталкивать, потому что она предпочитает вкушать удовольствие маленькой группой. Это снобистская публика, но очень информированная и очень интересная, а также и очень жестокая, потому что именно она создает моду. С другой стороны, нужно учитывать глобальные изменения в американском обществе: его возвращение к реакционной морали тоже не в мою пользу. Меня воспринимают как скандальное явление, почти опасное для американского народа. Я думаю, что для меня лучше было бы оставаться там явлением для меньшинства, по крайней мере тогда не нужно было бы выслушивать суждение большинства, которое всегда является консервативным. Это создает неприятное напряжение. Когда я еду в Соединенные Штаты, мне кажется, будто я выставляю напоказ все противоречия этой страны. Моя свобода, сама того не желая, обвиняет американское кино в отсутствии свободы, а отсутствие предрассудков у моих героев выставляет напоказ огромное количество предрассудков, существующих в Америке. Мое кино там становится революционным, чего нет в других странах, и вызывает множество конфликтов. И поскольку я не особенно подыгрывал своей «современной» публике, я не отдал

ей должное и поэтому очутился на ничейной земле. «Современные» больше меня не выносят, поскольку что-то во мне критикует эту публику: действительно, во мне есть смесь нескольких вещей, а в Соединенных Штатах нужно иметь только одну грань. Если ты из андеграунда, то ты только андеграунд, если ты гомосексуалист, то ты только гомосексуалист, а я никогда не хотел запираться в гетто или же яростно, бороться за один аспект моей личности. Я даже критикую борьбу некоторых групп, к которым считаюсь близким. Я не участвую, например, в американском гей-движении, я больше верю в общее смешение. Проблема гомосексуальности в Соединенных Штатах вполне реальна, но реакция гомосексуального общества на такой фильм, как «Основной инстинкт», свидетельствует об экстремизме, идентичном тому, против которого борется это сообщество. Эта реакция небольших групп на некоторые фильмы кажется мне утрированной и делает их цели малопонятными. То, что гомосексуалисты борются против «Основного инстинкта», кажется мне таким же бессмысленным, как если бы хозяева отелей всего мира выступили войной против «Психоза», потому что там показывают убийство в отеле.

В Испании твой статус режиссера для широкой публики и одновременно маргинала, верного своей очень индивидуальной вселенной, внешне воспринимается гораздо лучше и не создает проблем.

Да, это происходит гораздо более естественно. Но это действительно странная ситуация, мои фильмы остаются личными, и я очень удивлен, что в Испании они так популярны. Это показывает некоторое равновесие между моей эволюцией и эволюцией испанской публики. Мы изменились одновременно. Испанский народ изменился больше, чем всё в Испании, больше, чем кино, которое здесь делают, и гораздо больше, чем политический класс страны.

Перед съемками «Кики» одним из твоих проектов была экранизация детектива Рут Ренделл «Живая плоть». И сегодня тебе по-прежнему хотелось бы заниматься почти всеми жанрами, и мелодрамой, как ты это сделал в «Высоких каблуках», и детективом?

Я не знаю. Когда смотришь на жанры современным взглядом, ясно, что многое нужно изменить. Мелодрама – это манихейский жанр, который использовали для противопоставления одного социального процесса другому, и он остается манихейским даже в некоторых попытках сделать его актуальным, как, например, у Фассбиндера. В «Высоких каблуках» нет манихейства, только то, что две героини плохие или же ни одна из них не является по-

настоящему хорошей. Также присутствие музыкальных фрагментов и комедии полностью противоречит основным правилам мелодрамы. Не знаю, на какой жанр я стану ориентироваться, но, во всяком случае, я систематически буду нарушать его правила. Ведь жанры соблюдаются только студиями, индустрией – причем для того, чтобы создавать фильмы наподобие «Индианы Джонса», который является достаточно пустым и очень просчитанным образчиком приключенческого жанра. Какой-нибудь режиссер, желающий снять авторский фильм, не может принять все правила жанра. Это вопрос времени, которое проходит и естественным образом приводит нас к тому, чтобы задумывать истории другим способом. Сегодня важно не столько сказать, кто злой, а кто добрый, но скорее сказать, почему злой именно таков. Жанры обязывают подходить к персонажам элементарным образом. Впрочем, я думаю, что теперь такое невозможно, это соответствует менталитету другой эпохи.

Значит, тебя меньше интересует жанр, чем повествование, и формы, которые ему можно придать.

Да. «Кика» – на самом деле это первая глава «Живой плоти», романа Рут Ренделл. Он очень мне нравился, но я написал собственную версию, которая совершенно на него не похожа, и оттуда и родился сценарий «Кики». В «Кике» есть множество жанров, но они там в виде гораздо более опасном, чем в других моих фильмах. Это как отравленная конфетка. Три четверти фильма – это драже с перцем, а последняя – чистый яд.

«Кика» – это фильм одновременно ретроспективный и очень перспективный по отношению ко всей твоей карьере, потому что он описывает в почти новой форме удивительную встречу между твоей работой в студии, начиная с «Женщин на грани нервного срыва», и однимперсонажем, Кикой, которая очень напоминает героиню Кармен Мауры из «За что мне это?» – женщину, окруженную многими людьми, но глубоко одинокую, живущую в очень жестокой городской вселенной. Вероника Форке, которая играет Кику, исполняла небольшую роль в «За что мне это?». Образ города, который ты даешь в «Кике», гораздо менее реалистичный, менее социальный и более футуристический, но, однако, сравнение этого фильма с «За что мне это?» кажется мне вполне оправданным. Что ты об этом думаешь?

Ни к одному из моих фильмов нельзя применять понятие «реализм», однако «За что мне это?», несомненно, наиболее близок к неореализму, и с этой точки зрения «Кика» действительно очень сильно отличается. Героини этих фильмов – две одинокие женщины. Вселенная Кики, конечно же, выше в

смысле социальном, чем мир персонажа, которого играла Кармен Маура, и это может вызвать иллюзию, будто ее жизнь более легкая, даже если в действительности это вовсе не так. И та и другая женщины живут в аду, но в «За что мне это?» он определен многими конкретными элементами: это ад с мужем, детьми, свекровью, соседями, улицей, работой. В «Кике» этот ад, напротив, более абстрактен и, следовательно, более жесток, более агрессивен, потому что его невозможно очертить. Напряжение присутствует в атмосфере, оно больше давит, именно потому, что этот фильм гораздо менее реалистичен, он больше представляет идеи, чем персонажей или же ситуации. Кика рассказывает о недуге больших городов, и я хотел показать, что это вдыхаешь вместе с воздухом. Вот почему на самом деле в фильме города почти не видно, как и в «Бартоне Финке» почти не видно Лос-Анджелеса, хотя главная тема фильма – ад жизни в этом городе в восприятии главного героя. В «Кике» не видно улиц, а когда видно город, это всего лишь представление города, как Декорация реалити-шоу, которое ведет Андреа. Но агрессивность все равно присутствует, всегда присутствует, ее невозможно не заметить.

Тебе больше не хочется снимать на улице?

Снимать на улице в Мадриде сегодня очень трудно, практически невозможно. Люди в каждом здании объединяются, чтобы запретить съемки перед их домом, и невозможно получить разрешение остановить движение – транспортные проблемы и без этого огромные. Возможно еще снимать наспех, как я это делал, когда работал с восьмимиллиметровой пленкой, но с тех пор, как у меня появилась группа, это стало очень сложно. Мадрид один из городов, где меньше всего чувствуется солидарность с кинематографистами, начиная с мэрии, которая не дает разрешения на съемки. В студии можно поставить камеру где хочешь, можно построить и разрушить стены, ты совершенно свободен. И очень логичной и удачной была идея съемок «Кики» с ее абстрактной атмосферой в студии. Начиная с «Женщин на грани нервного срыва» в павильонной работе меня в первую очередь интересовала возможность манипулировать всеми приемами, изобретать все декорации сантиметр за сантиметром. А сейчас меня интересует совершенно противоположное: соединить исчерпывающие и подробные документальные кадры естественных декораций, мест и интерьеров. Я не знаю, каким будет мой следующий фильм, но я точно решил снимать его в естественных декорациях. И я собираюсь подготовиться к этому самым тщательным образом, я уверен, что физическая реальность вещей для меня будет полна сюрпризов. Не существует никаких

прототипов для интерьеров домов, и я думаю, что столкнусь с очень забавными и странными вещами, настолько же захватывающими, как и те, что я изобретаю, и уж точно гораздо более сюрреалистическими. Мне хочется устроить нечто вроде сафари внутри реально существующих домов.

«Кика» – это фильм, в котором очень много романтических элементов. Но также можно сказать, что его драматическое построение никогда не было столь же вольным, почти безграничным. Оно находит свою логику в том, что могло бы казаться полной бессвязностью, если не смотреть этот фильм совершенно новым взглядом, свободным от повествовательных условностей, то есть почти как фильм нового жанра.

Не мне решать, изобрел я новый жанр или нет, может быть, я просто сделал фильм другим способом. «Кика», без сомнения, является фильмом, который сложнее всего классифицировать. Хотя когда ты пришел на съемки, мы и говорили об отсылках, думаю, что «Кику» невозможно с чем-либо сравнить. Этот фильм трудно сопоставить с другими, хотя я, конечно же, могу в нем разобраться. Одна из проблем, с которыми столкнулись испанские критики в этом фильме, – то, что они подошли к нему с самой что ни на есть сталинской правильностью, в то время как «Кика» – фильм совершенно еретический. Фильм имеет радикальную структуру коллажа или мозаики, что не означает отсутствия строгости, хотя самые разные элементы сообщаются между собой через двери, окна, этажи зданий. В этой вселенной нет ни прошлого, ни будущего, только настоящий миг, объективный настоящий миг, почти материальный. Например, когда я возвращаюсь назад, флэшбэк происходит благодаря личному дневнику, очень материальному, такому элементу из настоящего. Конечно, и у Николаса, и у женщины, которую играет Биби, есть история, но мне не хочется ее рассказывать, я рассказываю только то, что видят герои, исключительно их настоящее. Мне не показалось интересным рассказывать о приключениях серийного убийцы в Латинской Америке. Подобного рода выбор разочаровал испанских критиков.

«Кика» – это фильм, с которым можно играть, если принять эту логику мозаики и этих персонажей, перемещающихся как в калейдоскопе, и который можно также воспринимать как пластический и теоретический, весьма стимулирующий. В нем существует столько же возможных повествований, сколько и точек зрения.

Это поразительно. Именно специалисты по кино, знатоки, критики должны были бы видеть все это именно так. Но нет же, в Испании это понимает только публика. Но к этой области лучше

не приближаться: то, что делают со мной в настоящий момент в Испании, очень напоминает линчевание. В день премьеры «Кики» в Мадриде я боялся, что публика не сумеет понять фильм, потому что он очень личный и полон чисто кинематографических концептов. Я обожаю говорить с интересным собеседником о внутренней сути фильма, но любой фильм должен существовать независимо от подобного рода размышлений, он должен иметь возможность быть увиденным без всяких объяснений, и перед этой премьерой я не был уверен, что «Кика» сможет жить именно такой свободной жизнью. Когда я работаю, я думаю о себе только как о режиссере и о человеке, но в час показа фильма надо мной нависает слово «рынок», и я чувствую головокружение. Мне не хочется становиться мегаломаном или капризным режиссером, который тратит много денег ради сугубо личных поисков. Это не значит, что я никогда не аплодировал некоторым упражнениям людей, одержимых манией величия, таким как «От всего сердца» *{OnefromtheHeart,* 1982) Копполы – великолепное упражнение в стиле, которое меня завораживает. Но я не хочу, чтобы это случилось со мной, я не хочу никого разорять. То, что сделал Коппола, великолепно, но эта ситуация меня немного пугает, потому что обычно такого рода упражнения в стиле обречены на непонимание, хотя затем они становятся очень важными для эволюции кинематографического языка. Но я не хочу делать дорогой фильм, а «Кика» – это самый дорогой мой фильм. Я очень рисковал с «Кикой» и хочу продолжать рисковать, но – на небольшие средства, так я буду чувствовать себя спокойнее и свободнее.

Чтобы попытаться сразу представить в визуальном виде повествовательную структуру «Кики», я забавлялся тем, что строил схемы всех отношений, связывающих многочисленные персонажи. Так, ясно видно, что Кика находится в центре некоего круга, но именно другие персонажи воздействуют на нее и на историю.

Именно так я осознавал это, когда писал сценарий, и я не знал, хорошо это будет или нет: Кика – центр истории, но она не является движущей силой фильма. Я был в растерянности, это нечто противоположное обычной драматургии: ведь именно Кика должна двигать историю вперед, а она является на самом деле пассивным элементом. Вдобавок, тут еще одно противоречие на уровне персонажа: Кика очень непосредственная женщина и очень активная, она всегда готова на все. Но правда также и то, что ее готовность, ее энергия также могут сделать ее пассивной.

Перед тем как прийти на съемки, я прочитал почти окончательную, седьмую версию сценария… Значит, ты много

работал над историей Кики?

Много – не то слово; я все время перерабатывал этот сценарий. Изменения, внесенные в многочисленные версии, касались всех персонажей, и мои познания о них с каждым разом становились все глубже. «Кика» – это фильм, в котором все двери открыты, в котором все окна открыты, в котором все персонажи открыты, даже если они все что-то скрывают. Так что в эту историю в любой момент может войти еще что-то. В конечном счете мне пришлось заставить себя сделать выбор, ибо все эти возможности повествования просто сводили меня с ума. У меня для каждого персонажа было приготовлено романическое развитие, причем каждое превращалось в фильм. Но из всех написанных мною версий я выбрал самую рискованную, она больше всего меня вдохновляла.

Каждый персонаж в фильме связан со специфическим кинематографическим жанром. И Кика тоже понемногу относится ко всем жанрам – комедия, детектив, научная фантастика, – а своего жанра у нее по-настоящему нет.

Да, и это, конечно же, проблема. Она самая пассивная и самая неопределенная, и все это делает из нее также самую большую жертву, ибо она единственная ничего не скрывает, даже своих отношений с Николасом, которые известны всем, включая и Рамона. Это выражение невинности персонажа Кики, ее абсолютной неспособности интриговать. Но я также прекрасно осознаю, что Кика является центром истории и становится ее главной героиней. Именно она отражает все окружающее.

Конец фильма в этом смысле кажется мне очень удачным. Когда Кика говорит, что ею необходимо как-то руководить, ее место задним числом становится совершенно ясным: в центре романтической игры она воплощает все ее многочисленные очертания, даже те, что находятся вне этой игры; она единственная, кто не теряется в ней полностью, а извлекает из нее урок.

Точно, это самая важная фраза. Я очень доволен тем, что в конце фильма показал Кику на дороге, где проведена разделительная белая полоса, этот образ очень хорошо подчеркивает готовность персонажа. Но последняя часть фильма создала мне много проблем. Сцена между Андреа и Николасом была действительно очень мрачной, и я спрашивал себя, как вернуть Кику в этот полный трупов дом, ведь Кика представляет совершенно противоположное – жизнь. И как ее потом оттуда вытащить. История получалась пугающей, и я хотел спасти Кику и спасти ее оптимизм. Найти равновесие между всем этим было трудно. Надо было, чтобы Кика реагировала на эту трагедию, не

теряя своей наивности, своей бессознательности и невинности. От Вероники Форке (которая играет Кику) это требовало несколько иной игры, чем та, которую она до этого момента демонстрировала в фильме. Но она сразу же поняла, чего я хочу: образ бедной маленькой девочки, потерявшейся в этих чудовищных событиях, которая остается оптимисткой, несмотря на все, но которая также остается бедной маленькой девочкой.

Все когда-либо снятые истории, которые ты мне рассказывал, мне очень понравились, и было бы интересно узнать, какими были ранние версии сценария «Кики».

Один из вариантов развития истории больше походил на традиционную комедию, гораздо менее радикальную. В этой версии персонаж Николаса был не таким значимым, а история Пола Баззо и Хуаны получала большее развитие. Когда в фильме Хуана видит, как ее брат убегает, спускаясь по веревке, которую использовали во время переезда Николаса, она вспоминает, что уже видела, как брат летал по воздуху, и это был флэшбэк из их общего детства. В маленькой деревне, где они жили, Хуана с косичками и уже пробивающимися небольшими усиками раскачивала Пола на качелях. Он кричал: «Сильнее, сильнее!» – и тогда Хуана так сильно его толкнула, что сбросила с качелей в воздух, и в конце этого полета голова Пола ударилась о камни. С тех пор его голова работала не очень хорошо, но зато тело развивалось прекрасно. Пол демонстрировал очень раннюю сексуальность, насиловал всех животных и всех соседок, и хотя Хуана была лесбиянкой с самого детства, она позволяла своему брату каждый вечер себя насиловать, чтобы он оставил в покое деревню. Когда Полу исполнилось пятнадцать, Хуана, которая была практичной женщиной, решила отвезти его в Барселону, чтобы сделать порноактером – это было бы наилучшим решением его проблемы. Она стала его агентом, и Пол очень быстро прославился, потому что не различал реальности и кино; а когда он трахался, у него это выходило прекрасно. Но он никак не понимал, почему актрисы, которые во время съемок в его объятиях были такими страстными, не хотели видеть его, как только фильм заканчивался. Его это ужасно злило, и он пытался их убить. Пол становился опасным, так заканчивался флэшбэк. Когда Хуана видит по телевизору сцену изнасилования Кики, она бежит позвонить Андреа, чтобы предложить ей эксклюзив, фильм, который показывает ее занимающейся любовью со своим братом. Но она не говорит, кто она такая. Две женщины договариваются о встрече в музее восковых фигур, где полиция не сможет найти Хуану, которую разыскивают после того, как опознали в ней сестру Пола. Хуана приходит, переодетая Мортицией, героиней

Анжелики Хьюстон из «Семейки Аддамс» (Барри Зоненфельд, 1991). Так что она – еще одна восковая фигура в музее. Она обсуждает условия с Андреа, которая также хочет проинтервьюировать Пола. Хуана соглашается, идет за своим братом и приводит его к Андреа. Когда они прибывают, Андреа снимает квартиру Кики и видит ее выходящей в компании полицейского. Это вызывает у нее ужасный приступ ярости и усиливает желание отомстить, потому что Кика не только живет с Рамоном, бывшим приятелем Андреа, но, похоже, решила забрать себе и полицейского, который не только любовник Андреа, но и профессиональный партнер. На самом деле это полицейский крутится вокруг Кики, а не наоборот, но Андреа этого не знает. Обезумев от ярости, она просит Пола вернуться к Кике, чтобы изнасиловать ее второй раз и убить, если возможно. Конечно, она все это собирается снять. Хуана понимает, что Андреа совершенно спятила, и позволяет Полу дать ей сильную затрещину. Андреа теряет сознание, Пол тут же ее насилует, и именно Хуана все снимает. А пленку оставляет себе.

Это очень забавно, но, конечно же, сильно отличается от итогового фильма. Как ты отказался от такого хорошего сценария?

Это был всего лишь один из вариантов развития сценария, а его единственной движущей пружиной была комедия. Изменить направление меня заставил тот факт, что во время сцены изнасилования в окно было видно сундук, спускавшийся по веревке, которую использовал Пол, чтобы убежать. Мною овладела навязчивая идея: в этом сундуке должен быть труп. Именно это изменило продолжение сценария и придало большее значение персонажу Николаса. «Кика» – это также фильм о кажущемся, о близости смерти, которую не чувствуешь, наподобие того, как люди, которые видят сундук, не могут даже и представить себе, что на самом деле это нечто вроде гроба и там лежит труп. Происходят сотни трагедий, географически очень близко к нам, но мы этого не знаем. Вот что интересовало меня больше всего, я не знаю почему. Я уверен, что, если бы я развил комическую версию, фильм получился бы более коммерческим, но мне это казалось слишком легким. К большому счастью, я не сообщал обо всех этих вариантах актерам, иначе Росси сразу же потребовала бы, чтобы это она, переодетая Мортицией, оказалась в музее восковых фигур. Росси действительно чем-то похожа на Анжелику Хьюстон, впрочем, они же подружки, и когда они вместе, кажется, будто это сестры.

«Кика» представляет собой забавную смесь вполне физических присутствий и иногда довольно абстрактных образов. Это

простой результат объединения различных идей или же намеренная смесь?

Эта смесь необходима для того, чтобы фильм оставался правдоподобным, и это основной закон. Мой большой секрет (если он у меня, конечно, есть), ключ моей работы, в том, что, какой бы ни была ситуация, безумной или необычной, и каким бы ни был жанр истории, кино всегда остается объективным, образ состоит из конкретных элементов, реальных, и, значит, всегда должен поддерживаться натуралистической интерпретацией. Именно это придает каждой сцене силу правдоподобия и убеждения. Вот почему я систематически окружаю своих персонажей предметами, которые имеют многочисленные значения и не только подчеркивают эстетику, которую я выбрал для фильма, но и дают зрителю информацию о персонажах. Например, в комнате Кики и Рамона, слева от кровати, там, где спит Кика, огромное количество предметов, которые ей помогают: статуэтки святых, ее любимых животных, фотографии друзей, вещи, которые ее успокаивают и в то же время подчеркивают ее одиночество. Я не даю эти предметы крупным планом, и в фильме есть тысячи вещей, которые я также не показываю вблизи, но они там, это положительные элементы для Кики. С другой стороны кровати, где спит Рамон, все гораздо строже и холоднее: одна или две статуэтки более или менее обнаженных женщин, несколько хрустальных предметов, пепельница зеркального стекла, фотография его покойной матери между двумя маленькими вазочками, полными цветов. А единственными элементами, указывающими на чувства, являются два маленьких робота, которыми Рамон играл в детстве. Я выбираю все эти предметы очень тщательно, и если они не объясняют полностью персонажей, то хотя бы кое-что о них говорят. Благодаря этим элементам и реалистической игре сцена становится гораздо более правдоподобной и позволяет уже смешивать абстрактные и физические вещи.

Как когда Андреа сообщает ужасные новости, оставаясь бесстрастной, что придает этой кровавой реальности абстрактное измерение, или же Кика, остающаяся безразличной, когда Пол Баззо ее насилует. Эта сцена насилия является ключевой и главной сценой фильма, как ты подошел к ней?

То, что у Андреа обозначает жестокость, становится в Кике знаком хорошего настроения и оптимизма. В другой версии сценария Кика идеализирует Пола: она читает газету за завтраком, видит фото Пола и снова засыпает. Ей снится, что она занимается любовью с Полом, и когда она просыпается, Пол уже в ней. Я отказался от этой идеи, она слишком двусмысленна.

Показывать девушку, которой снится ее насильник, было рискованно, даже если в смысле кинематографическом сцена могла быть очень интересной. В теперешнем фильме Кика начинает бороться с Полом, но, как только он приставляет к ее горлу нож, становится практичной и пытается убедить его, что у него много проблем и она может их решить. Это не указывает на удовольствие, она же остается пассивной, но говорит о ее оптимизме и демонстрирует силу, присущую женщинам в ситуациях напряженных и даже предельных: Кика и Хуана переговариваются с насильником, чтобы найти выход. Вот что я хотел показать, такая черта характера мне очень нравится в женщинах. Именно это придает всей сцене очень комичное измерение: если бы я описал лишь первую часть насилия, сцена получилась бы просто грубой. Нужно представить себе, что это длится не двадцать минут, Пол Баззо находится на Кике по меньшей мере часа три, и ситуация успевает измениться. И даже ужас изнасилования исчезает: на тебе мужчина восьмидесяти кило, у тебя уже чешется нос, ты хочешь в туалет, ты думаешь, что тебе еще нужно сделать покупки и позвонить, и о куче ежедневных проблем. В кино ситуации обычно длятся недолго, игра происходит с опущениями, но сочетание условных и произвольно коротких действий, которые заставляешь длиться больше, всегда дают удивительный результат. Хичкок доказал это в «Разорванном занавесе», показав сцену преступления, которая уже не являлась преступлением в кино, через длинную последовательность кадров, где видно, как трудно кого-то убить: время проходит, человек не умирает, и сцена уже означает нечто другое. Так же сделали и братья Коэны в «Просто кровь», где человек никак не может умереть, и это становится очень смешным.

Сцена насилия также подводит итог странности сексуального удовольствия, которое в «Кике» никогда не разделяется, удовольствия, которое получаешь даже часто за счет другого. Удивительно, что ты, из всех режиссеров, показываешь удовольствие столь мрачно, без малейших иллюзий.

Правда, ведь ни один из персонажей не получает взаимности. Это отсутствие коммуникации в удовольствии выглядит еще более ужасным. Все переживается исключительно в индивидуальном режиме. Это кажется мне ужасным, но именно так я себе это представил. Многие вещи в этом фильме видятся мне именно так, хотя мне не нравится уже тот факт, что они являются частью жизни. Я был вынужден их сохранить, я боролся за то, чтобы сделать фильм позитивным, но все, что пришло ко мне, символизирует все то, что мне не нравится, я не смог этого

избежать. Но ведь поступаешь куда искренней, сохраняя в фильме то, что тебе не нравится, чем когда превозносишь то, что тебе нравится. Мне гораздо больше нравится второе решение, но именно первое продиктовано мне «Кикой». Когда делаешь фильм, книгу или картину, можно подправить реальность, улучшить ее, но в какой-то момент уже невозможно избежать того, что реальность начинает диктовать тебе свои законы и занимает в работе свое место.

Частью этой реальности является также отвратительное, но эффектное реалити-шоу, которое ведет Андреа. В этом плане фильм тоже удивляет: ты не просто вставляешь в вымышленный сюжет уже существующий телевизионный жанр, но заново создаешь его. И тут мы внезапно забываем о реалити-шоу и подходим к более новому феномену стрингеров – так окрестили людей, которые в Америке снимают на видео разные ужасные события, чтобы перепродать их на телевидение. Эта часть личной инициативы уже присутствует в персонаже Андреа, чей образ выходит за рамки обычной ведущей программы. У тебя есть знакомые стрингеры?

Отнюдь нет. Это удивительно, но в то же время вполне можно было предсказать: люди шпионят друг за другом, таково требование рынка. Андреа воплощает в себе не только телевидение, но также его развращающее воздействие на людей, поскольку оно толкает их на самые немыслимые инициативы. В основе этого лежит не только вуайеризм, удовольствие смотреть на чужие несчастья, но также пугающие полицейские настроения, настораживающие тенденции к доносительству. Это весьма опасное явление. Когда я написал сценарий «Кики» – я начал его два года назад, – реалити-шоу в Испании не существовали, они появились в этом году. А персонаж Андреа я создал под неявным влиянием одной американской телевизионной передачи, транслировавшей судебные процессы. Когда я впервые смотрел ее, там показывали процесс одного из Кеннеди, обвиненного в изнасиловании какой-то девушки. Ужасен сам факт подобного показа, ведь если мужчину признают виновным, то страдает он, а если он невиновен, страдает девушка. Но они пошли еще дальше: в какой-то определенный момент камеры показали крупным планом одно из вещественных доказательств, трусики девушки, на которых следовало искать следы спермы. Эти кадры показались мне еще более унизительными, чем само изнасилование. Я постепенно осознал, что видеокадры вскоре будут пользоваться на телевидении огромным спросом, что вполне логично в мире, где люди живут все более замкнуто у, себя дома и единственной их связью с внешним миром является

телевидение. Реалити-шоу представляют для меня как для режиссера большой интерес, однако неплохо бы их ограничить и сделать более гуманными, иначе они превращаются в нечто ужасное и невообразимое.

Персонаж Андреа для Виктории Абриль является как бы расширенным продолжением персонажа Ребекки, телеведущей, которую она играла в «Высоких каблуках». При этом в каждом из этих фильмов она так же работала с голосом: суровый отвлеченный тон, производящий двойной эффект отстраненности и трагизма. В Андреа нет ничего человеческого, но ты снимаешь ее как персонаж, а не как машину.

Да, есть в ней что-то отстраненное и в то же время жесткое, тем более жесткое, что в «Кике» она рассказывает о больших человеческих трагедиях. Мне кажется, что и в самом этом персонаже, и в том, как я его написал и описал, заключалась самая большая для меня опасность. Этот персонаж в разных кадрах изменяется, но больше всего меня интересовало то, как его изобразить посредством слов, а не образов. Было две возможности: рассказать об Андреа с ее собственной точки зрения, используя субъективные кадры, трагические и жестокие, которые она снимает на свою видеокамеру, или же рассказать о ней с моей точки зрения, ограничив использование этих кадров. Мне гораздо больше хотелось рассказать о ней самому, используя слова, что не очень правильно, когда речь идет о девушке, работающей только с кадрами, но поскольку рассказчиком являюсь я сам, то могу позволить себе описать Андреа с помощью актрисы, то есть словами. Мне больше нравилось слышать, как она зачитывает список трагических событий, чем видеть их на экране. Это более театрально, но, по-моему, так сильнее; использование кадров было бы более эффектным, но я как режиссер предпочел отрабатывать с Викторией интонации и движения. Это также подчеркивает, до какой степени я ненавижу телевидение, ведь даже в тот момент, когда я почти вынужден прибегнуть к его языку, я его интуитивно отталкиваю.

Когда видишь Викторию Абриль в «Кике», просто невозможно представить себе ту чувственную девушку, которую она играла в «Свяжи меня!»: похоже, твоя работа с ней была направлена на полное вытеснение нежности, телесной щедрости и ориентирована на более натянутое и абстрактное поведение. Как удалось добиться такой эволюции?

Съемки в «Кике» дались Виктории очень тяжело, ведь Андреа действительно весьма абстрактный персонаж, принадлежащий к другой культуре, совершенно чуждый для европейской манеры повествования, более того, это персонаж просто чудовищный, в

нем очень мало человеческого. Вопрос о том, чтобы выдержать подобные условия, был для актрисы чисто профессиональным, однако в силу этого ей пришлось вступать в контакт с чем-то ужасным, с чем она никак не может себя идентифицировать. Виктория должна была превратиться в мощное орудие, но для актера это очень тяжело, особенно когда орудие должно представлять собой нечто столь антипатичное. Виктория проделала великолепную работу. Меня больше всего в ней интересует, сможет ли она играть раздраженной, в напряжении, и ей не всегда это нравится. Она часто мне говорит: «Педро, почему ты не напишешь для меня милую роль хорошенькой, симпатичной девушки?» Но я мечтаю сделать из Виктории новую Бетт Дэвис.

Андреа – чудовищный персонаж, однако в последней сцене в ней появляется что-то человеческое: ее желание снять предсмертную исповедь Николаса волнует, оно подано как глубинное, идущее изнутри устремление.

Она не равнодушна, но смерть другого человека не так уж для нее важна: эта сцена показывает, как хищник становится собственной жертвой. Николас – человек очень умный, это персонаж аморальный, но он хозяин собственной жизни. На протяжении всего ужасного эпизода с Андреа он ничего не говорит, единственное, что он разрешает Андреа, – это снять преступление, которое она сама и совершает. Это мой подарок персонажу Николаса. Телевидение – это мир дикой конкуренции, Андреа готова убить или же умереть за уникальный кадр. Она совершенно безумна, и ни один телеведущий на нее не похож, но эта профессия может очень быстро и незаметно довести человека до такого состояния, превратить его в подобие безумного винтика, вращающегося в пустоте.

После «За что мне это?» Вероника получила в Испании значительную известность.

Значительная известность заключается в том, что Вероника стала одной из самых крупных испанских звезд. Но и до фильма «За что мне это?» она уже была известна. Она дебютировала в кино в ранней молодости под руководством своего отца-режиссера, правда, он поручал ей только самые незначительные и примитивные роли, а вот со мной она начала делать что-то новое.

Я думаю, что Вероника Форке моложе, чем Кармен Маура, когда та снималась в «Женщинах на грани нервного срыва». Но хотя в этом фильме вопрос о возрасте не ставится ни разу, он все-таки встает перед Кикой, которая спрашивает себя, не слишком ли она стара для Рамона, который действительно моложе. Это упоминание о времени в устах героини, на вид совершенно

беззаботной, показалось мне странным, хотя и трогательным.

Героиня Кармен ведет себя как вполне зрелая, но в то же время очень непосредственная женщина. Кике тридцать шесть лет, а она ведет себя так, как будто ей шестнадцать, и это делает ее более нежной, понятной и комичной: сразу видно, что она уже не юная девушка. Таких героинь, как Кика, всегда играют очень молодые девушки, ведь с течением времени, а также после пережитых потрясений оптимизм обычно пропадает. Однако Кика и в тридцать шесть продолжает оставаться оптимисткой. Это нечто почти сюрреалистическое.

В этом также заключается особенность героини Кики, ведь почти все женщины в твоих фильмах зрелые, как те, которых играла Кармен Маура, а молодые девушки тебя не интересуют.

Кандела, которую играла Мария Барранко в «Женщинах на грани нервного срыва», отчасти похожа на Кику, но действительно в большинстве это роли уже зрелых женщин, в том числе и роль Виктории в «Высоких каблуках»: несмотря на кажущуюся молодость, это уже вполне сформировавшаяся личность. Ведь гораздо интереснее описывать кризисные моменты в жизни женщин, которые уже вышли из подросткового возраста. Они относятся к жизни сознательно, и это усиливает напряженность. А вот из американских фильмов женские персонажи постепенно исчезают, и это возмутительно.

Мы не особенно говорили о декорациях «Кики», а ведь они чрезвычайно удачны и удивили даже тех, кому уже известна твоя изобретательность в этой области. Как ты их придумал?

Эти поиски происходят медленно, ступенями, выводы тут можно делать лишь постепенно, подобно тому как художник перед полотном начинает расставлять элементы будущей картины: хотя ему казалось, что эти элементы будут очень хорошо сочетаться, все же многие из них придется заменить другими. В этой работе есть сознательная, систематизированная часть, но самую большую роль играет интуиция. Вот почему декорации в моих последних фильмах стоили дорого, я ведь не решаю раз и навсегда, какими они будут, но работаю в разных направлениях и выбираю по мере продвижения те или другие идеи. Перед тем как поместить кресло в определенную декорацию, я испробовал кресла различных форм и цветов, посмотрел, какой эффект они производят в действительности. В некоторых декорациях этот эффект можно оценить, лишь когда ты полностью воплотил все идеи. Например, для литературной передачи в «Кике» я сперва хотел сделать мебель в форме букв, а декорации черно-белыми, как страницы книги. Это было очень концептуально, очень ясно. Но когда я решил, что ведущую этой

передачи будет играть моя мать, я понял, что эти декорации для нее чересчур мудреные, и в каком-то смысле решил приспособить их к ней. Так что я полностью отказался от намеченных декораций, которые уже начали создавать, и заменил их деталями, близкими моей матери: мы поехали в Ла-Манчу, откуда родом вся наша семья, чтобы сфотографировать фасады типичных для той местности домов. Мы сделали из них огромные афиши и завесили ими стены; чтобы создать декорации литературной передачи, мы поставили стол, покрытый скатертью, какая была у моей бабушки, и на этот стол положили продукты – местную копченую колбасу и домашний сыр – и большую стопку книг. Так что идеи декораций возникают у меня по-разному, это зависит от актеров, от персонажей.

Как тебе пришла мысль дать роль ведущей своей матери? Может быть, ты просто хотел, чтобы она появилась в «Кике», подобно тому как в каждом твоем фильме есть небольшая роль у твоего брата Агустина?

Это не совсем одно и то же. Сцена в литературной передаче должна была показать публике цинизм Николаса и его метод работы. Но когда один эпизод нужен лишь для передачи информации, что, конечно же, необходимо, это нехорошо. Нужно найти другое оправдание этому эпизоду, другой способ существования на сцене. Надо передать информацию посредством того, что имеет собственный смысл. Но этот эпизод был написан так, что нес чисто информационную нагрузку. Поскольку я это осознавал и пытался найти способ сделать эту сцену самостоятельной, мне пришла мысль дать роль ведущей моей матери. Это был выход. Тогда кадры стали интересными сами по себе. В первую очередь потому, что таким образом овдовевшие персонажи рассказывали о своем одиночестве вдове. А тот факт, что это моя мать, делает сцену еще более комичной, и обозначает, что любой может попасть в телевизионную передачу, ведь часто именно человеческая, непрофессиональная сторона человека оправдывает его присутствие. Я намекаю на шоу Кармен Севильи, старой актрисы, ушедшей из кино двадцать пять лет назад и недавно прославившейся на телевидении, потому что в передаче, которую она ведет, она все время ошибается, употребляет одно слово вместо другого, а некоторые вообще забывает. То, что могли расценить как слабость, на самом деле стало поводом для существования этой передачи, которую публика обожает, потому что без ума от шуток Кармен Севильи.

Твоя мать появляется в «За что мне это?», в «Женщинах на грани нервного срыва», в «Свяжи меня!» и в «Кике». Ты руководишь ее игрой?

Она актриса, но сама об этом не знает. Да, я ею руковожу. Когда в «Кике» она перестает читать свои записки и начинает рассказывать про долгие деревенские зимы, все это написано и заучено, это вовсе не импровизация. В ней есть что-то чудесное: огромная непосредственность и ни малейшего уважения к камере, игра не кажется ей серьезной работой, вот почему она делает это очень хорошо.

Она видела «Кику»?

Нет, она не чувствует необходимости смотреть мои фильмы, ей на них плевать. На самом деле я думаю, что она снимается у меня из-за денег! Она всегда спрашивает, сколько ей заплатят, и, как только съемки сцены заканчиваются, требует свой гонорар. Это прекрасно! Во время съемок «Кики» в деревню, где она по-прежнему живет, тем более летом, за ней всегда заезжал шофер, чтобы привезти ее на площадку. А когда она приезжала, то обращалась с людьми из группы, как со своими соседями в деревне. Она просила их заботиться обо мне, следить, чтобы я ел, и таким образом становилась настоящим персонажем моих фильмов. В деревне она ведет очень активную жизнь, ее соседки тоже почти все уже овдовели, но она единственная, кто снимается в кино. Это очень необычная, но вполне реальная ситуация. Я бы хотел сделать фильм, героиня которого была бы похожа на нее.

В «Кике» есть еще одна телевизионная передача, реалити-шоу Андреа, и там декорации еще более важны иболее тщательно продуманы. Как тебе удалось добиться такой эффектной постановки?

Декорации, окружающие Андреа, так же как и костюмы, которые она носит, являются неотъемлемой частью ее самой. В реалити-шоу обычно декораций не бывает, но для передачи Андреа, где представлено все худшее, что есть в городе, мне понадобились декорации. Вначале в качестве фона я хотел использовать гигантские фотографии настоящих городских зданий. Но результат мне не понравился, потому что мне нужны были фотографии, дающие полное ощущение объема, а здесь этого не получилось. Я хотел также, чтобы Андреа выглядела такой же огромной, как и здания, чем-то вроде Кинг-Конга, чей образ прекрасно подходит этой героине. Когда я понял, как сложно создать горизонт и трехмерный небоскреб, то отказался от этой идеи, которая меня чрезвычайно привлекала, и придумал город из щитов, обычно использующихся для сооружения декораций, щитов грязных и изношенных, которые я показал с изнанки, чтобы в глаза бросалась их конструкция, а не только окрашенная сторона, которую обычно видят зрители. Таким образом, у тебя создается впечатление, что ты видишь профиль

города и одновременно то, что происходит за стенами зданий. Я использую изношенные материалы, мусор, но при этом все тщательно продумываю. Среди этих декораций на полу – асфальт, разбитый, как на улице, как повсюду в Мадриде, также виднеются два подъемных крана, типичные элементы пейзажей больших городов, где разрушают и строят одновременно. Эти краны стоят по обе стороны декораций, превращая их в театральную сцену, чего я и хотел добиться. В любом реалити-шоу всегда присутствует экран во всю стену, чтобы показывать репортажи, но я этого не выношу, хотя мне тоже не удалось обойтись без пары телемониторов. Я просто установил телеэкраны на место ковшей, в которых краны переносят щебень. Кика одинокая женщина, но Андреа тоже живет одна, как животное, как могут жить только люди, наделенные властью. Эта форма одиночества ассоциировалась у меня с такими фильмами, как «Супермен», где злодей живет одиноко в мрачной готической обстановке, и Андреа ведь тоже главным образом злодейка.

Когда Андреа стоит на сцене, она смотрит в зал на пустые красные кресла. Мне показалось очевидным, что этот кадр был задуман специально, чтобы его истолковали, но должен признать, смысла мне найти не удалось.

Это одна из идей, которые приходят ко мне во время съемок. Я придумал это на площадке, когда заметил, что красные кресла выглядят гораздо красивее пустыми. Но в первую очередь это показалось мне выражением презрения к публике, которая вообще не заслуживает представления. Хотя Андреа презирает публику не больше, чем тот, кто ведет любую современную передачу, обращаясь с людьми как с мебелью. Андреа даже относится к публике с гораздо большим уважением, предпочитая не заставлять людей аплодировать по сигналу красной лампочки, а использовать записанные аплодисменты… Так что я задумываю декорации теоретически, логически, но от первоначального замысла до его конечного воплощения приходится пройти долгий путь, который меня интересует больше всего: он не только позволяет мне понять именно то, чего я хочу, но и причины этого. Вероятно, такое возможно лишь в том случае, когда ты сам себе продюсер. Ведь это не имеет ничего общего с тем фактом, что ты испытываешь сомнения, а посторонний продюсер именно так бы все и понял, и заставить его в последний момент что-нибудь изменить было бы практически невозможно.

Уверен, что человек, вложивший столько энергии, размышлений и средств в концепцию декораций, захотел бы снять в них как можно больше сцен, однако ты не сделал этого в «Кике».

Нужно всегда опасаться этого искушения, не стоит

влюбляться в свои идеи. Я очень жесток к себе самому, я всегда прислушиваюсь к тому, что фильм просит меня сделать, и это вовсе не так уж абстрактно, как кажется. Надо действовать решительно. Когда я задумываю декорации, то руководствуюсь эстетической интуицией, она меня стимулирует, но ей никогда не удается меня подчинить. Я пытаюсь совместить то, что нравится мне визуально, с драматургией, сочетать свои желания с требованиями персонажей. Никогда я не буду навязывать свой вкус просто так, это не каприз.

Если интерпретировать персонажи Кики и Рамона, судя по обстановке в квартире, где они живут, можно было бы сказать, что речь идет о благополучной паре, которая любит фильмы Альмодовара.

Очень хорошая интерпретация! Впрочем, многие предметы этой обстановки принадлежат лично мне. Речь действительно идет о благополучных людях, но Кику и Рамона нельзя назвать страстной парой, в них не чувствуется тепла. Вот почему я впервые сделал стены серого цвета. Некоторые декорации выдержаны в холодных тонах, в частности гостиная, а вот карибский бар гораздо более теплый. Также заметна одержимость квадратами и рамками. Сперва я руководствовался чисто эстетической интуицией, но затем попытался это осмыслить, на самом деле мне это понимание ни к чему, но, поскольку меня, вероятно, будут об этом спрашивать, лучше заготовить ответ. Именно по причине интервью, которые обязывают тебя осознавать то, что ты делаешь. Сняв фильм и поразмышляв, я пришел к определенному заключению по поводу квадратов: квадрат является самой непосредственной метафорой телевизионного ока. Это хорошее объяснение?

Не самое очевидное.

Это очень экстравагантное объяснение. Кроме того, оно также связано с тем фактом, что я одержим симметрией. Симметрия меня успокаивает. От асимметричных вещей меня коробит. Вот почему я всегда все покупаю в двух экземплярах. Это настоящая мания. Я могу стерпеть беспорядок, я прекрасно умею ориентироваться внутри хаоса, но в фильме мне нужны симметрия и фронтальность. Можно сказать, что это присуще моей нервной системе. Некоторые режиссеры, к примеру Питер Гринуэй, также являются режиссерами фронтальности, но это часто вызывает ощущение связи с архитектурой. Я думаю, у меня это восходит к моим восьмимиллиметровым дебютам: никто не объяснял мне, что такое ось, а ведь это одно из непростых правил, каких в кино не так много. Лучший способ избежать проблемы оси – это снимать точно анфас, и тогда, на «Супер-8», я всегда так

и делал, чтобы не пришлось согласовывать по осям. Иногда можно перескочить через ось, особенно в движении, и даже получить неплохой результат. Орсону Уэллсу блестяще удавалось избегать проблем, связанных с осью. Ведь талант – это также умение добиться самой большой свободы,. Но, получив эту свободу, ты никогда не знаешь, проявится ли она еще до того, как фильм будет смонтирован, ведь этот выбор зависит еще и от истории, которую ты рассказываешь.

Обстановка, определяющая Кику и Рамона как благополучную пару, которая любит фильмы Альмодовара, кажется мне также очень рискованной: в этих декорациях в первую очередь узнают тебя, ведь тебе они принадлежат в большей мере, чем твоим персонажам.

Да, это правда, именно я решаю, какими будут декорации, именно я их делаю. Вот почему в следующем фильме мне хотелось бы убежать от себя самого, чтобы расширить границы своего мира и избежать столь узнаваемого фирменного стиля, сделать его чуть более многогранным.

В общем, эта проблема эстетического обновления касается скорее художников, которые переходят от одного периода к другому, меняя тональность и формы.

Да, как правило, это свойственно живописи и архитектуре. Ведь есть и кинематографисты, для которых эстетика заключается не только в свете, но также и в выборе предметов, в какой-то особой вселенной. Очевидно, что в Дэвиде Линче живет художник, я не знаю, в какой степени, но композиция его образов всегда очень живописна. В Тиме Бертоне тоже, а вершиной этого подхода можно считать Феллини. Джозефу фон Штернбергу также присуще чувство прекрасного: перед тем как стать режиссером, он был декоратором, и его фильмы всегда выполнены в едином стиле и очень зрелищны. Забавно, что все эти режиссеры всегда были связаны с искусством. Феллини тоже прекрасно рисовал, а вот во мне этой связи не существует, все идет изнутри. Все, что я сделал, связано с моей жизнью, причем проявляется реактивным образом, чисто случайно. Или интуитивно. Например, барочная эстетика Карибских островов присутствовала в моих фильмах еще до того, как я посетил эти края. Когда я туда приехал, то сказал себе, что мои корни находятся там, но я использовал эту цветовую эстетику, не зная, что она существует на Карибских островах.

А как же работа по пластическому построению, внимание к очертаниям пространства и форм, которые так нравится тебе у Хичкока, ведь он один из твоих любимых режиссеров?

Да, и на сей раз я забыл его назвать! В зрительном плане его

творчество одно из самых богатых в истории кино. Я открыл для себя Хичкока, когда он уже снимал в цвете, но в том раннем подростковом возрасте он был для меня лишь режиссером, снимающим захватывающие фильмы. Позже, по нескольку раз подряд пересматривая его картины, я понял, что там каждый кадр тщательнейшим образом продуман. В эстетическом плане он великий изобретатель. У него все элементы декораций непринужденно искусственны. Хичкок часто использовал транспаранты, и ему было плевать, что это видно: нарисованные декорации улиц бросаются в глаза, а он и не пытается скрыть это от нас.

Во время съемок «Кики» ты, конечно же, думал про «Окно во двор».

Да, в «Кике» декорации имеют тот же смысл, они изображают город. Когда снимаешь в студии, то присутствие Хичкока всегда ощущается очень явственно. Он присутствует во всем и во всех. Но я еще не зашел так далеко, как Хичкок в «Марни», где рядом с домом Типпи Хедрен нарисован целый порт с кораблями.

Еще немного, и твои героини стали бы совершенно хичкоковскими, но их неврозы и часто сложные отношения с мужчинами разрешаются игривым и позитивным образом, даже если это преступление, как происходит с Ребеккой в «Высоких каблуках».

Да, я обращаюсь со своими героинями не так невротически, как Хичкок. Его женские персонажи и так очень нервные, а ведь за ними еще стоял мужчина, который имел невротические отношения с женщинами. И чтобы это понять, нет нужды читать мемуары Типпи Хедрен или Веры Майлз, все и так видно. Для Хичкока сцены из его фильмов были поводом, чтобы вступать в связь с актрисами. А его сложные отношения с женщинами порой вдохновляли его на самые интересные моменты, отразившиеся в фильмах. Они обогащают его женские персонажи, даже если порой создают довольно устрашающий образ мужчины. У меня нет таких сложных отношений с женщинами, эти отношения более благородные и ясные. Талант Хичкока настолько велик, что я не хочу судить его как личность, хотя он был еще тот тип. Например, он запретил Вере Майлз беременеть, потому что хотел, чтобы она сыграла роль Ким Новак в «Головокружении». Этого я ему никогда не прощу.

Твои отношения с женщинами скорее напоминают полный любви взгляд Фассбиндера.

В этом смысле да. Меня точно так же завораживает мелодрама и интересует женщина, как драматический сюжет. А защита женщины, как и наше тяготение к барочной мелодраме,

на самом деле означает стремление к защите маргинальных социальных классов. В случае с Фассбиндером этот интерес был более интеллектуальным, в моем случае это в первую очередь вопрос происхождения. Но мы с Фассбиндером совершенно непохожи в другом: он всегда использовал манихейский способ разоблачения несправедливости, совершенно четко указывая, кто злой, а кто хороший, причем злые у него были настоящими чудовищами. Думаю, что я, за исключением «Кики», никогда не смотрел на своих персонажей манихейским взглядом. Если я кого и защищаю, то со всеми присущими им сложностями и противоречиями. Понятно, к примеру, что я на стороне матери в «За что мне это?». Но я никогда не буду создавать портрет совершенной матери, полной самоотречения. У матери из «За что мне это?» нет времени на самоотречение, она напряжена, очень жестко обращается со всей семьей – и с бабушкой, и со своими собственными детьми. Это не образцовая мать, и хоть я и на ее стороне, но мне хочется объяснить ее сложность; это героиня, но ее нельзя назвать примером.

Когда ты открыл Фассбиндера?

Он тогда еще только начинал, в то время я уже был в Мадриде. Я не знаю, какой фильм увидел самым первым, возможно, «Горькие слезы Петры фон Кант» – театральность нас с ним также сближает, – но здесь показывали все его фильмы. Мне очень понравились фильмы «Страх съедает душу», «Кулачное право свободы» и не такие известные, как «Сатанинское зелье».

(В тот день Педро Альмодовар прибыл в контору «Эль Десео», сожалея, что немного устал, ибо не смог накануне выспаться из-за того, что ночью смотрел по телевизору теннисный матч с Аранчей Санчес.)

Я не представлял, что тебя может интересовать спорт.

У спортсменов такая необычная внешность, как раз для кино, видно, что эти люди страдали, боролись. Для меня они также воплощают запретное удовольствие, а поскольку я бы хотел иметь доступ ко всем видам удовольствия, это оставляет меня неудовлетворенным и завораживает. Но женский теннис – это единственный вид спорта, который интересует меня как зрелище, не знаю почему.

У *тебя есть любимые теннисистки?*

В этой области я ощущаю себя исключительным патриотом, больше всех мне нравится Аранча Санчес. Но я также люблю Монику Селеш, хотя она на корте напоминает какую-то дьяволицу. Меня впечатляет то, что все всегда против нее. А как режиссера меня занимает и одновременно пугает в теннисе один момент, а именно то, что игроки работают перед публикой,

получая мгновенный отклик на свою работу. Это привлекает меня потому, что со мной дело обстоит ровно наоборот, меня во время работы никто не видит. В этом есть некоторое противоречие, потому что мне нравится работать в одиночестве, но в то же время хотелось бы, чтобы фильм целиком зависел от того, что я мог бы сделать прямо перед публикой.

Я хотел бы в последний раз вернуться к «Кике». Кика, находящаяся в центре истории, одновременно активная и пассивная, организующая вокруг себя персонажей и сама вовлеченная в это движение, способная, помимо прочего, вновь подарить жизнь, представляется мне метафорой роли, места и власти режиссера.

Именно так.

Не обязательно понимать это, чтобы оценить фильм, но он становится еще интереснее, когда ты ощущаешь в Кике эту двойственность.

Стоит тебе осознать все то, о чем мы говорим, как удовольствие действительно усиливается. Но я вовсе не хочу превращаться в загадочного режиссера, которого надо расшифровывать, это меня пугает, и мне вовсе не хочется продолжать в том же духе. Все, о чем я рассказываю в своих фильмах, вполне можно осмыслять, но я в то же время хочу быть прозрачным режиссером, хотя думаю, что «Кика» – это фильм не вполне прозрачный. Однако мне на самом деле хотелось сделать фильм именно об этом, пусть в нем и присутствуют противоречия, – о желании быть прозрачным, одновременно таковым не являясь, – и я это признаю. Это сумма многих ощущений, которые я испытываю.

В одном из твоих недавних интервью еженедельному приложению к «Эль Пайс» ты говорил о желании нарушить свое одиночество и участвовать в жизни других людей. Кажется, этого же хотела и Кика.

Это естественное для Кики желание, она так живет. Кика представляет для меня идеал поведения, но во мне нет ни ее бессознательности, ни ее невинности. Кика делает добро естественным образом. Если же я хочу сделать добро, то, выражаясь словами кюре, я не делаю его непосредственным образом, я его обдумываю, организую, сознательно его подготавливаю, так что на самом деле, если я и делаю добро другим, это в первую очередь потому, что я делаю добро себе. Я не зол и не расчетлив, но отношусь ко всему сознательно. Кика же добра непосредственно, без раздумий. Я бы очень хотел быть таким, как она. Моя непохожесть на нее заключается также в том, что вся моя жизнь в течение пятнадцати лет была посвящена

кино, и это отдает своего рода эгоизмом: ты посвящаешь все свое время одному конкретному занятию, а другие почти исчезают. Несомненно, это всего лишь одиночество и эгоизм художника, но эти одиночество и эгоизм тяготят меня, и теперь я чувствую необходимость открыться. Иногда это меня немного пугает: я спрашиваю себя, от кого исходит желание открыться – от режиссера или же от человека. Не исключено, что мне просто хочется рассказать таким образом другие истории. Но для этого я должен именно пережить другие истории.

Удивительно, до какой степени интервью, опубликованное в «Эль Пайс», сконцентрировано на твоей личности, как будто весь интерес, вся загадка заключается именно в тебе, а не в твоих фильмах.

Для меня как для режиссера это одна из самых больших проблем, это ужасно несправедливо по отношению ко всем, кто помимо меня занимается моими фильмами. Я не хотел этого, но оказался в центре внимания, а все остальные – технические сотрудники, актеры – как будто исчезли… Я все больше стараюсь не находиться в центре внимания, избегать этого, но в данный момент мишенью всегда являюсь я – будь то похвалы или нападки. Для моих фильмов это не очень хорошо, и, может быть, именно поэтому их лучше понимают за границей, а не в Испании. Там я не персонаж, а просто режиссер.

Возможно, это также и цена твоего таланта: ты ведь часто подчеркивал в своих интервью, что делаешь кино изнутри. Так что вполне логично, что людей интересует именно то, что в тебе, – твой инстинкт, глубина твоей личности.

Это было бы самым позитивным объяснением. Но мне кажется, людей в первую очередь интересует нечто другое: внешняя жизнь, сплетни. Хотя было бы хорошо, окажись ты прав.

Страсти в Мадриде
«Цветок моей тайны» (1995)
«Живая плоть» (1997)

Любовь возвращается. Едва оправившись после полученного в «Кике» удара, в «Цветке моей тайны» она обретает черты писательницы, пишущей дамские романы под псевдонимом Аманда Грис, чья жизнь омрачена самыми мрачными мыслями о мужчине, который хочет ее бросить. Педро Альмодовар и Мариса Паредес, которая играет Аманду Грис, объединяют свою чувственность, чтобы обнажить боль любви, обыгрывая забавные романтические ситуации. На этот фильм, по-женски розовый и черный, вскоре откликнется фильм по-мужски страстный, в красном и черном: «Живая плоть». Это вольная, также очень романтическая экранизация детективного романа, позволяющая Альмодовару вновь обрести смысл закона, единственного, который он признает, – закона желания. Кино из внутренних эмоций и плоти: время уловок кажется далеким. Тем более что в этих двух фильмах Альмодовар вновь обретает Мадрид. Его добрый город, который в «Цветке моей тайны» излучает очарование, притягивая туристов, в самом начале «Живой плоти» превращается в жизненные декорации рождения человека. Мадрид – это еще одна великая любовь, заставляющая биться сердце Альмодовара, который также измеряет по нему проходящее время: город меняет лицо, как Испания и как персонажи его фильмов, которые выросли, созрели вместе с ним.

«Цветок моей тайны» – фильм очень неожиданный, отличающийся от всех, которые ты снял, и особенно от«Кики», картины в каком-то смысле воинственной, где все человеческое почти исчезает, а здесь ты, можно сказать, воспеваешь красоту человеческих чувств. Лео, героиня «Цветка моей тайны», – это еще одна женщина, переживающая кризис, но он впервые выражается без истерики: речь идет скорее о нервной депрессии, о слабости, о внутренней тоске и о подавленности, порождающих сильное чувство, однако в более сдержанной форме, чем обычно. Ты ощущаешь то же самое?

Не знаю, получился ли фильм более сдержанным. Но он

точно более строгий, более четкий и более синтетический. Когда ты рассказываешь о женщине, переживающей кризис, ты не обязан изображать ее истеричкой. А если уж сравнивать «Цветок моей тайны» с «Кикой», то можно сказать, что это полная противоположность. «Кика» – фильм многоплановый, в нем рассказывается об идеях, а не о персонажах; «Цветок моей тайны» – это картина о персонажах, с линейной повествовательной структурой. «Кика» – это фильм полностью искусственный: когда там видишь город, то это только образ города, а вот «Цветок моей тайны» я снимал в естественных декорациях. В «Цветке моей тайны» ощущается гораздо больший оптимизм, чем в «Кике», хотя это и драма. Персонажи «Кики» в основном злые, а здесь таких вообще нет. Конечно, герои «Цветка моей тайны» иногда совершают промахи, ошибаются и наносят вред другим людям, но они никогда не делают этого нарочно. Можно найти и другие противоречия.

Кризис Лео можно описать как некий блюз, грусть, движение души, а эти чувства являются новыми для твоего кино, не так ли?

Здесь речь идет скорее о сильном беспокойстве, нежели о грусти. Грусть кажется мне слишком мягким чувством для выражения того, что переживает Лео. Как будто ты смешиваешь меланхолию и страдание. Страдание Лео похоже на страдание животного, выпотрошенного живьем. И ее страдание становится таким сильным, что наступает момент, когда только самоубийство может принести ей избавление. Даже когда Лео возвращается в свою родную деревню и мать рассказывает ей, как она родилась, она осознает нечто ужасное: мать говорит, что с самого рождения ей пришлось бороться за жизнь: она пришла в мир почти задохнувшейся. Лео понимает, что борется за жизнь с самого рождения, и эти воспоминания вовсе не вызывают у нее ностальгии.

В дуэте Чу с Лампреаве и Росси де Пальма, двух женщин с огненным темпераментом, все же преобладает волнение, а не истерика.

Я очень доволен этими сценами. Для меня это настоящий семейный портрет. Лео принадлежит к другому общественному слою, но когда она приходит к своим матери и сестре, видно, что у них одни корни. Становится понятно, как эти две женщины живут с мужем и детьми дочери. Отношения, связывающие Чус и Росси, типичны для некоторых испанских семей. Мать и дочь обожают друг друга, и если им приходится расстаться, они в ужасе, начинаются слезы, рыдания. Но стоит им соединиться, как они начинают говорить друг другу ужасные вещи, постоянно ругаются. И так длится всю жизнь. Это и забавно, и ужасно

одновременно.

В «Цветке моей тайны» ощущается постоянная работа над эмоциями, здесь даже реклама преподносится так, что является источником переживаний. Похоже, ты и сценарий писал, и постановкой занимался в состоянии одержимости.

Да, основа фильма, его истоки – это самые простые эмоции. Я показываю драму Лео посредством мелочей, узнаваемых, но почти незаметных. Лео одинокая, глубоко одинокая женщина, и это одиночество сделало ее ужасно уязвимой. Эта уязвимость появилась не вчера, просто годы одиночества породили годы уязвимости. И это я показываю в самом начале фильма очень простым способом: Лео надевает ботинки, которые ей жмут; когда она надела их впервые, их снял с нее муж, но его уже с ней нет. Обычно ей помогает домработница, но сегодня у нее выходной, и когда Лео звонит ей, никто не отвечает. Эта женщина так одинока, что вынуждена ехать через весь город на работу к подруге, чтобы та помогла ей снять ботинки. А когда она наконец приходит к этой подруге, держа в руке сумку со сменной парой, у нее уже нет никаких сил. Это ужасное одиночество. Я выстроил весь фильм на эмоциях. Но не ради упрощения, ведь это риск: если зритель не разделит эти эмоции, меня ждет полный крах.

Эта работа над эмоциями делает портрет Лео очень выразительным, что ничуть не удивляет в твоей работе, но, кроме того, очень нежным, тонким: еще никогда ты не описывал так глубоко персонаж столь уязвимый, подверженный любым человеческим чувствам.

Я очень хорошо понимаю, что ты хочешь сказать, но меня немного смущает необходимость это обсуждать. Все это означает, что «Цветок моей тайны» – фильм зрелый, более зрелый, чем все, что я снял до настоящего момента. Действительно, теперь я перевалил уже за тридцать, но думать об этом мне не особенно нравится. Я ненавижу, когда говорят, что это зрелый фильм, но это очевидно, и я тут ничего не могу поделать! Думаю, только гении не достигают зрелости.

Одиночество Лео проявляется в эпизоде самоубийства, и в частности, когда в полной темноте звучит голос ее матери как противопоставление смерти и силы возрождения, что очень впечатляет. Именно по таким моментам можно оценить размах постановки, ее зрелость.

Голос матери вызывает Лео из царства мертвых. Этот голос как аромат, запах хорошего блюда, готовящегося на кухне и проникающего в коридор, затем в комнату Лео, чтобы пробудить ее из этого последнего сна. Лео слышит на автоответчике голос матери, которая говорит, что плохо себя чувствует, что у нее

давление, и она думает: «Если я умру, мама тоже умрет». Эта мысль заставляет ее действовать. Голос спас ее, это голос жизни. Сперва у меня был другой замысел, я хотел сделать эту сцену довольно сложной, но затем понял, что ее можно снять очень просто: лицо Лео, ее профиль на подушке, ее рот, закрытый тенью от ее плеча, и постепенное погружение в темноту. Трюк старый, как кино, однако могущий прекрасно передать погружение Лео в смерть. А затем в этой ужасной темноте звучит голос ее матери, и снова в кадре появляется Лео, чье лицо передергивается, затем появляется ее рот, чтобы исторгнуть крик, хрип: «Мама!» Может быть, потому этот фильм и определяют как сдержанный, взять хотя бы то, как я снял эту сцену, – камера почти неподвижна, налицо стремление к безыскусности. Для этого сценария я хотел найти именно такое решение. Как раз тогда я и понял, как нужно передавать эмоцию. Сдержанность фильма исходит не от Лео, а от меня.

Одиночество ощущается также и через «Солеа», отрывок из Майлза Дэвиса, уже использованный тобой в «Высоких каблуках» и сопровождающий здесь очень красивый и даже пугающий танец матери и сына…

Ты все понял! Эта сцена прекрасно выражает сдержанность, которая, как я говорил, определяет фильм. Сначала мы приготовили картину для фона этого спектакля, но я предпочел не использовать ее в фильме и снять танец перед голой стеной. Единственные цвета – это красное и черное: земля, стена, одежды сына черные, а мать одета в красное. Чтобы осветить все, оператор использовал красный свет, сделавший красное платье еще более ярким. Эти два цвета делают картину танца очень жесткой и в то же время очень драматичной.

Когда Лео возвращается в деревню, мать говорит ей странную фразу, которая кажется мне еще одним способом подчеркнуть ее одиночество, одновременно забавным и трогательным: «Ты как корова без колокольчика». Откуда это выражение?

Я думал назвать фильм именно так: «Как корова без колокольчика». Это очень хорошо звучит по-испански, но выражение на самом деле известно только в Ла-Манче, где оно в ходу. Быть как корова без колокольчика – это быть потерянным, когда на вас никто не обращает внимания. Это выражение я позаимствовал у своей матери и уже давно им пользуюсь. «Ты как корова без колокольчика!» – так она мне всегда говорит. Так что мать Лео говорит ей: «Ты такая же потерянная, как и я, я тоже корова без колокольчика, у меня уже нет мужа,– и добавляет: – Но в моем возрасте это более нормально». Она объясняет ей, что женщина должна вернуться туда, где родилась, чтобы разобраться

во всем и вновь обрести смысл жизни. Впрочем, именно поэтому мать постоянно просит ее вернуться в деревню: она хочет сама вновь обрести себя, это не простой каприз.

Мать также читает стихотворение, и это один из самых прекрасных моментов фильма. Как тебе пришла в голову эта сцена?

Все это произошло потому, что однажды второй канал Би-би-си снял обо мне документальный фильм, в котором моя мать дает интервью. Журналист просит ее рассказать обо мне, и она начинает с самого начала и рассказывает, как я родился. Рассказать о своем сыне – это значит рассказать всю его жизнь! Затем ей захотелось прочитать стихотворение, правда, это было весьма среднее стихотворение. Но она прочитала его так, что я просто задохнулся, точно так, как я бы попросил актрису его прочитать: не подчеркивая рифмы, очень естественно и в то же время в очень современной манере. Моя мать не знает, кто написал это стихотворение, которое называется «Деревушка», но она тоже пишет стихи. Если она видит птицу, которая кажется ей красивой, она пишет стихотворение, а когда я два месяца тому назад на праздник матерей подарил ей букет, она посвятила стихотворение этому букету.

Отношения между реальностью и вымыслом очень явственно ощущаются в твоем творчестве, начиная с «Высоких каблуков» и «Кики». На сей раз они проявляются через тему дамского романа, противопоставленного реальной жизни Лео, но проблема, которую ставит эта часть сценария, похоже, просто разрешается постановкой, при которой используются естественные виды и декорации, вот и все. Значит, твое желание покончить со студийными ухищрениями стало уже совершенно четким и ясным?

Решение снимать в естественных декорациях сначала было для меня эстетическим, визуальным, я давно его принял. «Цветок моей тайны» соответствует моему пониманию неореализма. Это не означает, что я в дальнейшем собираюсь снимать натуралистические фильмы, жанр которых мне вовсе не нравится, это не мое. Когда я говорю о реальности, я имею в виду какую-то определенную вещь, реально существующую, которую можно показать верно, а можно исказить. Это и есть представление. Реальность интересует меня как объект, который можно представить, и как элемент, необходимый для создания вымысла. Правда, эмоции, вызванные таким образом, связаны с этой неоспоримой реальностью, которая является реальностью нашего существования, нашей собственной чувственности, но для меня фильм – это всегда представление, а представление всегда включает в себя искусственные приемы. Так что когда мы говорим

о реальности, мы имеем в виду искусство манипуляции.

Как тебе удалось поставить и задумать сцену демонстрации студентов-медиков, которая является одной из самых захватывающих в фильме и ближе всего к документальному кино?

Сперва я решил, что это будет демонстрация студентов-медиков, потому что они носят белое. Таким образом, в кадре только Лео будет в цветной одежде, в голубом пиджаке, что позволит визуально подчеркнуть ее отдельность. Когда Лео выходит на улицу, она только что избежала смерти, и жизнь в ее глазах непонятна и абсурдна. Но внешняя жизнь полна молодости, страсти, и эта молодежь, которая идет в противоположном направлении, наполняет воздух энергией. Таково значение этого эпизода, значение, имеющее отношение к кинематографическому языку, но не к истории. Вот две причины появления этой сцены, затем можно назвать и другие, и все они подходят. Эта студенческая демонстрация помещает фильм в исторический контекст, в конкретный момент испанской реальности, и все эти агрессивные лозунги в отношении Фелипе Гонсалеса выражают неудовлетворенность испанцев современным правительством. Это придает сцене выразительность, но я вовсе не рассчитывал на такой эффект, изначально у меня были гораздо более легкомысленные, или же, иначе говоря, художественные намерения.

Во время съемок «Цветка моей тайны» ты сказал мне, что натурные съемки возбуждают твое воображение. Каким образом?

Естественные декорации заставляют особым образом относиться к постановке. Ты вынужден принять географию тех мест, где находишься. Если квартира создается в студии, никому и в голову не придет сооружать там огромный коридор, какой есть в квартире, где живет героиня Марисы. Мне пришлось найти применение этому коридору. В результате ты делаешь то, чего в другом случае не стал бы. Таким образом, сцена встречи Лео и ее мужа, ключевая сцена фильма, начинается в прихожей, слишком узкой для этой квартиры. Чтобы дать ощущение пространства в подобном месте, туда ставят зеркало. Не я изобрел этот прием, который всем уже давно известен. Но я придумал использовать вместо большого зеркала несколько маленьких зеркал, в которых отражается поцелуй Лео и ее мужа. Это создает их фрагментарный образ, объясняющий все: с самого первого мгновения пара распадается на куски. До этого я никогда бы не додумался, если бы снимал в студии: чтобы снять эту сцену, я бы просто отодвинул стену. По тем же причинам я бы никогда не стал продлевать кадр с Лео в тот момент, когда ее покидает муж. Именно это место вызвало у меня желание снять взгляд Лео на

фоне шагов ее мужа по большой лестнице, когда он спускается, покидая ее.

В «Цветке моей тайны» ощущается великолепное равновесие между главной героиней, Лео, и всеми более или менее второстепенными персонажами. Как обычно, здесь сталкиваются несколько историй, но совершенно ненавязчиво. Должно быть, тебе пришлось все держать под контролем, чтобы добиться такого результата?

Нет, я хотел доказать, что я вполне способен соединить все нити повествования, когда я хочу. Если захочу. Всегда есть способ это сделать. В этом фильме меньше, чем в других, ощущается присутствие хора. Структура сценария похожа на роман, разбитый на главы. Я ведь чуть было не дал название каждой большой части фильма: «Одиночество Лео», «Семья», «Эль Пайс», «Визит мужа», «Самоубийство», «Возвращение в деревню», «Возвращение в город». Конечно, помимо Лео в каждой главе есть и другие герои. Но повествование является линейным, ведь все держится на ней, а прочие персонажи появляются лишь в зависимости от своей связи с ней, что позволяет избежать разброса. Лео объединяет их всех. Поскольку ее история описывает круг, чтобы вернуться в то же место, она постепенно замыкает не только собственную историю, но и истории других персонажей. Этот фильм зрителю смотреть гораздо легче. Но это связано лишь со случайным вдохновением и вовсе не означает, что в своих следующих фильмах я не буду экспериментировать с другими жанрами повествования. Просто именно к этой истории лучше всего подошел такой жанр. В любой истории есть свои правила, и случается, что она соответствует насущным запросам зрителя, который не хочет отвлекаться на разные другие истории, поскольку это требует слишком много усилий. Я имею в виду широкую публику. К счастью, если нелинейное повествование удается, публике оно нравится, как в случае с «Криминальным чтивом», где один персонаж умирает, а потом появляется снова, но это никого не шокирует. И все же я чувствую сильную необходимость бросить публике подобный вызов. Но в другом сюжете.

Мориса Паредес в роли Лео просто удивительна: она как будто не в себе, не знает, кто она такая, до самого конца фильма. Это очень оригинальная и также очень смелая композиция.

Мариса проделала великолепную работу, очень необычную и действительно очень оригинальную. У любого актера в такой роли возникло бы искушение утрировать свою игру. Марисе же удалось прекрасно передать то, что я хотел вложить в персонаж Лео, она очень искренне выражала все свои чувства. Это как

сольный концерт. И если нам удается достичь самой глубокой близости с персонажем, то это тоже благодаря ей. Иногда она напоминает мне Гарбо, особенно когда сидит в кафе в своей шляпе. В фильме она часто плачет, но это всегда разные слезы. Можно было бы сказать, что существует целый перечень, меню слез: слезы после ухода ее мужа, слезы встречи с матерью, дома, слезы ностальгии, слезы слабости, бессилия или же эмоциональные. Мариса очень волновалась по этому поводу, она говорила мне: «Педро, ты уверен, что это не одно и то же?» Действительно, когда она плачет, то плачет и, может быть, не чувствует разницы. Признаюсь, для меня как для режиссера нет более захватывающего зрелища, чем плачущая женщина. Меня завораживает все, что ведет к этим слезам, все, что пережила эта женщина перед тем, как заплакать. Но на сей раз со слезами вышел некоторый перебор, так что я пообещал себе в следующем фильме вообще не снимать слез.

Однако «Цветок моей тайны» нельзя назвать слезливым фильмом, и в этом также его оригинальность.

Нет, вовсе нет, и я все сделал, чтобы этого избежать. Это очень естественные слезы. Помню, как-то мы прогуливались по Мадриду с одним испанским режиссером и прошли мимо двух мальчиков на скамейке, один из них курил сигарету, заливаясь горючими слезами. Он плакал самым что ни на есть естественным образом, не драматизируя, не подчеркивая того факта, что плачет. Именно это я и хотел сделать в фильме: уйти от сентиментальности, от всего показного. Я определил «Цветок моей тайны» как фильм добрых чувств, прекрасно осознавая, что это определение очень опасно. Обычно фильм добрых чувств автоматически делает уступку сентиментальности, но тут она совершенно отсутствует, как в постановке, так и в игре. По мере съемок я все больше упрощал постановку. Это драма, а не мелодрама, даже если в этой драме много песен. Я ничего не имею против мелодрамы, но этот фильм сильно отличается от «Высоких каблуков». «Цветок моей тайны» – фильм о боли, о боли почти эпического размаха. Но это не эпический фильм о боли. Эта боль – боль заброшенности, и думаю, что именно эту боль ощущают физически, как смерть. Не важно, что персонаж, который ушел, продолжает жить для всех остальных, конец этих отношений для нас равнозначен смерти. Впрочем, возможно, что спокойствие, о котором вы говорите, связано с тем фактом, что я снял боль. Снимая боль, я вижу ее на самом деле почти мистическим образом, как если бы вставал на колени, чтобы помолиться перед алтарем боли. Может быть, именно это чувство ощущается в кадрах фильма, как и некоторая отрешенность. Боль

волнует меня, это для меня как религия, религия, позволяющая всем понимать друг друга, ведь все знают, что такое боль.

Не это ли воплощает для тебя Чавела Варгас, которая снова появляется в этом фильме, после того как пела в «Кике» песню «Luzdeluna»?

Чавела великая жрица этой религии! Впрочем, пончо, которое она носит, немного похоже на одежды священника во время мессы. А одно она делает очень хорошо, даже лучше, чем большинство других артистов, – раскидывает в стороны руки как бы в жесте распятия. А еще у Чавелы лицо первобытного бога. В фильме у нее роль заступницы, в своей песне она рассказывает о том, что на самом деле происходит с Лео. Когда Лео возвращается к жизни, ей очень плохо, и в этой внешней совершенно абсурдной жизни, подобной телевизионному репортажу с конкурса криков, который каждый год устраивается в небольшой испанской деревушке, появляется образ Чавелы, которая говорит о заброшенности, о том, что она чувствует. Это как галлюцинация! Именно это чувство я хотел выразить.

Одиночество, о котором повествует фильм, воспринятое взглядом, проникающим в самую суть, напомнило мне одиночество из твоего рассказа о детстве, являющееся неотъемлемой частью бытия. Возможна ли такая связь?

Такое возможно, но если я об этом и вспомнил, то бессознательно. В фильме присутствует период из моего детства, выраженный явно, например, то, как Лео, читая в патио дома своего детства письма соседей и сочиняя для них письма, обретает связь с литературой и писателями. Это личное воспоминание. У меня было очень одинокое детство, но я наполнял это одиночество вещами, которые, в свою очередь, меня неимоверно подпитывали, и я очень много говорил, даже закатывал длинные монологи! Мне не хочется, чтобы думали, будто я был одиноким ребенком, со всеми вытекающими из этого последствиями, даже если это и правда. Я не считаю себя таким.

По поводу сцены из «Высоких каблуков», когда Марией Паредес возвращается в дом, где давно родилась, чтобы там умереть, ты говорил, что ее корни надо искать в смерти твоего отца. И вот Мориса ПаредесQioea в центре фильма, который является еще более личным. Способствуют ли связывающие вас отношения подобной исповеди?

Да, вполне вероятно, но на самом деле я не отдавал себе в этом отчета. Многие вещи пришли в виде импровизации, особенно в той части, которая происходит в Ла-Манче. Идеи снимать деревню в Ла-Манче, поющих деревенских соседок возникли во время съемок. Как только действие переходит в Ла-

Манчу, фильм отягощается очень волнующими для меня вещами, к которым я и сам не был готов. Я родился в Ла-Манче и жил там восемь лет. Эти первые годы помогли мне понять, что я не люблю это место, что я не хочу там жить, и все мои дальнейшие поступки были противоположны тому, что я видел в Ла-Манче, образу жизни, мыслям, бытию этих людей. Но, сняв этот фильм, я обнаружил, что принадлежу Ла-Манче, хоть туда больше не езжу и вся моя жизнь является противоположностью тому, что должен делать правоверный ламанчец. Белые улицы этих деревень, побеленные известкой дома вызывают у меня волнение. Это первые улицы, которые я видел. А поля Ла-Манчи всегда меня впечатляли, это огромные плоские пространства красной земли, сливающиеся с небом на горизонте, без всякой разделяющей линии. Именно поэтому у художников Ла-Манчи так много воображения, ведь им приходится изобретать фигуры, чтобы населить это пустое пространство. Мое детство – это также голоса соседок в патио, которые рассказывали ужасные истории, например, о самоубийстве другой соседки, которая бросилась в колодец. У меня навсегда осталось впечатление, что вода колодца, кристально чистая и в то же время темная, – это последнее зеркало, в которое смотрится житель Ла-Манчи перед смертью. Подобные истории довольно-таки ужасны, и я действительно всю свою жизнь с этим боролся, но я родом оттуда, и даже если слова об этом оскорбляют мое целомудрие, я признаю, что этот фильм является исповедью, рассказом о моих корнях. Возвращаясь же к сцене из «Высоких каблуков», о которой ты говоришь, надо заметить, что в ней забавным образом повторяется то же самое: Мариса возвращается в дом, где родилась, чтобы там умереть, и если возможно, в кровати, где она родилась; а в «Цветке моей тайны» она возвращается в кровать и дом своего детства, но для того, чтобы снова найти начало жизни. И найти силы снова смотреть в будущее. В этом фильме есть ностальгия, это правда. И, однако, я никогда не возвращаюсь в Деревню своего детства, я там даже не снимал, в фильме показана соседняя деревня. Однако это место отчасти идеализировано.

В «Цветке моей тайны» есть одна хорошая новость, а именно – твоя новая встреча с Чус Лампреаве!

Чус просто чудесна, и тональность ее игры отличается от тональности других фильмов, более насыщенная. Я очень доволен, что вновь начал с ней работать. Подумать только, что я не снимал ее с «Женщин на грани нервного срыва»! Она часть моей семьи.

Ты мне рассказывал, что Чус Лампреаве не смогла сыграть

роль Люси в «Пени, Люси, Бом…» и затем другую роль в «Лабиринте страсти», потому что у нее была операция на глазах. А здесь она играет роль женщины, которой предстоит такая операция. Тебя на эту роль вдохновила она сама, как человек?

Нет, ты напомнил мне эту историю, забавно, я об этом и не подумал. На самом деле эта история с глазами связана с моей матерью, которая и вдохновила меня на роль для Чус, так же как и одна из моих двух сестер вдохновила меня на роль Росси. Именно так они обычно живут, разговаривают. Мой талант здесь как раз и заключался в том, чтобы сжать многие часы разговоров в несколько минут. Все, что делают Чус и Росси, идет от моей матери и моей сестры, даже обстановка в квартире такая же, как у них. Я специально привел их на съемки сцены в квартире. Это была необычная ситуация, и меня беспокоила мысль о том, что все эти реплики, отчасти являющиеся пародией на настоящие, могут их задеть. Конечно же, они все поняли, но нельзя сказать, что точно узнали себя, поэтому все прошло хорошо. Когда Чус репетировала сцену, где она отказывается пойти к окулисту и сделать операцию, моя мать, которая тоже носит такие же темные очки с толстыми стеклами из-за проблем с глазами и не хочет делать операцию, сказала ей: «Чус, операция – это как дыня, пока не разрежешь, не узнаешь, хорошая она или плохая». Это меня очень насмешило, и я добавил эту реплику к диалогу Чус. Очень забавно, когда в то же время и в том же месте встречаются оригинал и его отражение, причем совершенно естественно, как в жизни. И само собой, когда у тебя есть образец для работы, это очень помогает.

Лео – писательница, но фильм начинается в тот момент, когда она больше не пишет, как если бы статус писательницы нужен был тебе только для того, чтобы перейти к чему-то другому, возможно, чтобы создать в подтексте личную исповедь, на которую намекает фильм?

Да, тот факт, что Лео писательница, не так уж важен. У нее ведь напряженные отношения не только со всем миром, но и со словами. Когда она печатает одинаковые слова, я думал о персонаже Джека Николсона в «Сиянии», который заполнял страницы одной и той же фразой. Литературная деятельность Лео является дополнительным штрихом, но не самым важным. Самое важное для меня – это сочетание всех элементов фильма, формирующих ее портрет. Лео также удается противостоять самой себе посредством своей слабости, она настолько слаба, что не может больше притворяться, у нее нет больше сил ни рассказывать истории самой себе, ни даже писать художественные произведения, в которые она больше не верит. Я

не хотел бы, чтобы Лео казалась интеллектуалкой. Ее любимые писательницы – это женщины, относящиеся к меньшинству: Дженет Фрейм, Джейн Рейс, Вирджиния Вулф, Джейн Боулз, Джуна Варне, Дороти Паркер. Все эти женщины считаются интеллектуалками, но их в первую очередь объединяет работа над чувствами, они выявляют чувства, как это делает болеро, кубинский способ выражения чувств, придающий большое значение исполнению. А для Лео это одно и то же, чтение книг этих женщин ее волнует так же, как болеро. Именно об этом эссе «Боль и жизнь», которое она пишет. Если она в этих романах меняет регистр, то не для того, чтобы достичь более высокого культурного уровня, а для большей подлинности. Против женского романа не существует предубеждений. Но упоминание женского романа означает завуалированную критику отказа видеть реальность, характерного в первую очередь для американского студийного кино, которое становится инфантильным и все меньше способно принять самые простые истины, как та, к примеру, что человеческие существа трахаются. Американская публика еще может это вынести, но Кинематографическая ассоциация Америки уже нет.

«Цветок моей тайны» – фильм очень искренний, и когда я его смотрел, то вспоминал твои слова: «Думаю, что, если бы все режиссеры делали на самом деле те фильмы, какие им хочется, они были бы гораздо более оригинальными». Действительно, оригинальность фильма рождается также из его искренности.

Я хотел сказать, что у всех есть какая-нибудь история, которую хочется рассказать от всего сердца, и если бы все могли рассказать эту историю, она была бы по-настоящему оригинальной и полной жизни. Так что для режиссеров это актуально. Но это также означает, что далеко не у каждого режиссера найдется две истории для рассказа. Все мои фильмы искренни. Этот, возможно, в большей степени, или же он просто меньше скрывает. Все зависит от того, за что ты берешься. Если я задействую свою самую искусственную сторону, то фильм будет таким же искренним, как и остальные, но с кучей визуальных элементов, и получится совсем другая картина. Если же ты создаешь фильм, посвященный самым простым, самым насущным, самым непосредственным чувствам, то искренность фильма сразу бросается в глаза. Но, как вы говорите, чтобы сделать такой фильм, нужно по-настоящему раскрыться, отдаться целиком.

И иногда это довольно тяжело. Когда я писал «Закон желания», то очень хорошо знал, чего хочу, но мне пришлось сделать огромные усилия. И с течением времени я все чаще

рассматриваю свою работу именно в таком ключе, как поиск того, что есть во мне самого сильного, самого подлинного. Для меня кино все больше становится способом раскрыться, показать, каков я на самом деле, а вот в жизни я могу скрываться, прятаться, давать свой образ, составленный из разных кусков, у меня есть время. Кино – это место, где я могу быть таким, каков я есть. На сей раз, поскольку эта работа по открытию произошла отчасти бессознательным образом, она была не такой болезненной.

Тема двойной жизни, центральная для Лео и ее истории с псевдонимом, интерпретируется в фильме необычным, по-моему, образом: тебя интересует не столько двойной характер, но мысль, что можно иметь другую жизнь, ведь их у тебя две. Лео хочет получить другую жизнь, Анхелъ благодаря ей обретает другую жизнь, и они вдвоем часто сравнивают свое положение с героями книг, перенося себя таким образом в другую жизнь. Впрочем, такой же принцип лежит в основе дамского романа – желание идентифицировать себя с самыми разными персонажами, и об этом же говорится в самом начале фильма: органы умершего человека передаются для пересадки, для новой жизни. По-моему, это и есть настоящая, прекрасная тема фильма: другая жизнь.

Замечательная интерпретация. В каждом персонаже что-то скрыто, у всех у них есть невидимые грани, и они действительно хотят заниматься чем-то другим: Лео пишет под псевдонимом, никто этого не знает, но она собирается измениться и писать о другом; Анхель становится писателем; служанка – танцовщицей; Бетти любовница мужа, но не говорит об этом, а начинается фильм сценой, которая является чистым представлением, видимостью.

И это действительно не столько вопрос двойной жизни, но возможности двойной жизни. Но важно не то, что ты имеешь возможность получить совершенно иную жизнь, а просто шанс достичь изменения нюанса, тона, цвета.

Во время просмотра «Цветка моей тайны» в голову приходит мысль, что, возможно, тебе хотелось бы взять псевдоним, чтобы снимать фильмы…

Да, много раз! Это огромное искушение. Псевдоним является довольно эффективным способом борьбы со временем, ты начинаешь с нуля, именно это я и хотел бы сделать: снова снять первый фильм, пользуясь полной свободой, которую это означает. Я совершенно свободен, когда делаю свои фильмы сегодня, но эту свободу я получаю, потому что сопротивляюсь давлению. А когда ты делаешь первый фильм, то никакого давления вообще нет: у тебя нет своей линии, нет стиля, еще нет публики, ты только начинаешь. Так что я думал взять псевдоним и нашел имя: Гарри

Кейн. Потому что когда ты произносишь это быстро, то получается Харрикейн, ураган! Но мой брат запретил мне использовать псевдоним, у нас теперь есть наша фирменная марка, и, чтобы ее получить, нам потребовалось значительное время, так что начинать заново не стоит! *(Смеется.)*

Начнем с начала «Живой плоти»: все очень незатейливо. Это сюрприз…

Да там и начальных кадров почти нет, сразу же попадаешь в историю Виктора, с самого ее начала. А вот название я хотел написать буквами, похожими на те, которыми обозначают электрическое сопротивление на приборах для жарки мяса. Плоть, огонь и жадность! *(Смеется.)*

Очень на тебя похоже. Но такие упрощенные начальные кадры очень хорошо подходят и к «Живой плоти», ведь в этом фильме ты не так стремишься «быть самим собой»; ты как бы освобождаешься от собственного фирменного имиджа.

Я постоянно освобождаюсь от себя самого! Но я не принуждаю себя так делать, это для меня простая необходимость. Это не значит, что я не признаю сделанного до сих пор, я только чувствую себя более свободным в трактовке некоторых вещей. Я не хочу иметь фирменный знак, который станет отдельной маркой, даже если людям, с которыми я снимаю, все представляется именно так. Во время съемок мне приносят мебель, аксессуары, которые, по идее, должны соответствовать представлению, уже сложившемуся о моем кино, а мне приходится от всего отказываться, потому что это до такой степени «мое», что уже больше не «мое»! В то же время я думаю, что публика все равно узнает меня в этом фильме, как я узнаю себя сам, хотя моя эволюция, похоже, вызвала вокруг немалые волнения. Иногда мне кажется, что публике нравится смеяться вместе со мной, но только не плакать или же переживать другие чувства. Моя независимость заключается в том, что я снимаю не те фильмы, которых от меня требуют зрители, но фильмы, которые нужны мне самому. Однако во время работы я всего этого не осознаю. Я могу просто говорить об этом, когда работа закончена.

Кажется, ты очень близок к пяти главным персонажам «Живой плоти», и это поразительно, а сценарий не особенно отличается от того, который ты мне рассказывал три года назад, когда фильм был еще в проекте. Ты что, все это время работал над этими персонажами?

Этот сценарий один из тех, что потребовали от меня много времени. Так что я на самом деле научился лучше понимать своих персонажей, и постепенно у меня возникло совершенно

четкое представление о том, как они Должны себя вести. Но очень непросто было работать над развитием истории, в которой самый незначительный поворот сюжета затрагивает одновременно пятерых героев. Поскольку невозможно повторять пять раз подряд одну и ту же информацию, пришлось разработать особую повествовательную структуру, в которой очень много умолчаний, иногда даже внутри сцен, что было чрезвычайно сложно. Еще сложнее, чем создать персонажей, было выстроить фильм, нащупать его внутренний ритм. Например, мне все представлялось совершенно ясным до того момента, когда Виктор выходит из тюрьмы. Но как только он освободился, я ощутил необходимость заставить его как можно скорее найти всех остальных персонажей, и причем достоверным образом. Вы не можете представить, сколько времени мне потребовалось, пока я не додумался собрать их всех на кладбище! Финал был также очень сложным: для всех персонажей события ускоряются, а я не хотел ни делить экран на две или пять частей, как в семидесятые годы, ни просто использовать поочередный монтаж. Всегда проще взять одного персонажа и следить за ним в течение всего фильма, как я сделал это в «Женщинах на грани нервного срыва» или же в «Цветке моей тайны», сценарии к которым я написал быстрее всего. Что же касается «Живой плоти», то тут мне помогло хорошее понимание героев. Я прекрасно понимаю комплекс вины, который движет ими всеми, особенно Франческой (Нери), и это было самым важным. Теперь мне кажется, что фильм получился таким прозрачным, таким простым, и теперь я спрашиваю себя, почему было так тяжело его писать!

Перед началом съемок «Кики» ты сказал мне, что на этот фильм тебя вдохновила первая глава романа Рут Ренделл, экранизацией которого и является «Живая плоть». Что ты нашел такого стимулирующего в этом романе, который, судя по всему, значительно помог твоему воображению?

Не знаю, действительно ли этот роман определил мое желание, или же я чисто случайно натолкнулся в нем на вещи, которые уже давно хотел выразить. Мне очень нравится первая глава романа Рут Ренделл, может быть, потому, что отчасти напоминает мне последнюю сцену из «Закона желания», когда Антонио спрятался в квартире, а вокруг вся улица заполнена окружившей дом полицией. В первой главе «Живой плоти» юноша, который наполовину является насильником, насильником от нечего делать, убегает после попытки нападения на девушку, которую спасает ее приятель. Этот юноша вламывается в комнату к другой женщине, пока первая бежит заявлять о попытке изнасилования в полицию, а соседка второй жертвы, услышав

шум, также предупреждает полицию. «Бобби» все сопоставляют и являются на место. Насильник внезапно появляется в окне, он держит женщину и угрожает ей револьвером, на улице много народу, точно как в «Законе желания». Старший полицейский просит самого молодого своего коллегу войти в дом, а тот отвечает, что это безумие, потому что мужчина вооружен, а у него нет оружия, как обычно у «бобби». Но старший приказывает ему все же подняться в комнату, потому что этот револьвер кажется ему ненастоящим. Молодой полицейский вынужден подчиниться, насильник стреляет ему в спину, и пуля парализует его. Читая эту главу, я спросил себя, что бы случилось, если бы кто-то присутствовал при сцене, наподобие вуайера, с телеобъективом, что в современном мире, когда все следят друг за другом, вещь вполне обыденная. Это дало мне отправную идею для «Кики», а затем я забыл книгу, которая просто дала мне возможность отвлечься. Когда я к ней вернулся, чтобы попробовать сделать экранизацию, я понял, что эта первая глава полна недомолвок, черных дыр, оставшихся без ответа вопросов. Почему полицейский посылает своего напарника на смерть? Рут Ренделл ничего не говорит о причинах, они ее не интересуют. Но если кто-то делает такое, значит, у него есть та или иная причина, он хочет отомстить. И я придумал, что Давид, мой молодой полицейский, имел связь с женой своего начальника Санчо, который хотел, чтобы тот за это заплатил. Другой вопрос: почему юноша, который только что пытался изнасиловать девушку, скрывается в квартире другой женщины, ведь там ему только остается ждать, пока за ним явится полиция? Гораздо убедительнее было бы, если бы юноша был знаком с девушкой, которая живет в этом доме. В романе она больше ни разу не появляется, а для меня тот факт, что она занимает столь роковое место в этой первой главе, сразу же делает ее очень важным персонажем. Когда девушка видит, что втянута в трагедию, и понимает, что невольно разрушила одним ударом жизнь двух мужчин – бедного юноши, который кончит свои дни в тюрьме, и полицейского, который отныне будет ездить в инвалидном кресле, – она чувствует вину, избавиться от которой сможет, лишь выйдя замуж за одного из этих мужчин, и она это понимает. Я также добавил к этой сцене идею, которая мне очень нравится: когда молодой полицейский, который очень боится заходить в дом, видит эту женщину, Елену, он вдруг ощущает радость, что оказался здесь. Он хочет стать ее героем, и они тотчас влюбляются друг в друга. В этот момент он становится мишенью для двух различных видов оружия: револьвера юноши и лука Купидона. Ведь Елена смотрит на него со страстью, ее глаза

говорят ему: «Я хочу трахаться с тобой, я хочу все делать с тобой». Этот взгляд настолько его поражает, что он хочет насладиться им как можно дольше и, не зная, какая опасность исходит от Санчо, поворачивается, чтобы следить глазами за Еленой. Именно это становится причиной трагедии. В Испании это называется «потерять из виду голову быка»: тореро ни в коем случае нельзя выпускать быка из поля зрения, и, даже глядя на публику, он должен следить за животным. Эта сцена фильма написана на языке боя быков. Так что все начинается с романа, но превращается в нечто иное. Впервые я взялся за настоящую экранизацию, но мой подход не мог быть классическим. Когда я решил, что Виктор не будет насильником, что полицейские будут вооружены, что жена Давида будет та же, что и в первой сцене, – это гораздо интереснее, потому что в тюрьме Виктор думает только о ней, и что Давид станет чемпионом по баскетболу в параолимпийских играх, мне пришлось развивать именно эту историю, а не ту, что в книге. Но книга дала мне информацию, которую для других своих фильмов я беру из собственной жизни, своих воспоминаний, из того, что я когда-то слышал или видел в кино.

А вообще, тебя интересует детективная литература, кроме книг Рут Ренделл?

Да, я очень люблю романы в этом жанре. А у Ренделл мне очень нравится «Хладнокровный суд», который как роман гораздо лучше, чем «Живая плоть». У Ренделл очень богатое воображение, она прекрасно умеет изобретать интересные ситуации, а ее манера повествования делает сам процесс чтения приятным, очень живым. Но в кино такая манера приживается с трудом: в фильме надо показать завязку истории, персонажи должны развиваться быстро. Это не значит, что фильмы не могут лгать, напротив! Хичкок был мастером в этой области. Но в романе можно все описывать двумя фразами, пробуждая воображение читателя, которое и сделает все остальное. Это не уловка, а сила слова. Кино не обладает такой силой внушения, как литература, хотя есть тенденция считать ровно наоборот. С утверждением, что кино говорит на языке грез, я совершенно не согласен: в кино надо показывать вещи, их логику. Магический реализм Гарсиа Маркеса или же некоторых его подражателей, как Исабель Альенде, – это особый литературный жанр, связанный с миром грез, но в кино он плохо приживается, там он почти всегда выглядит дешево и искусственно. А вот что кино может передать и донести, так это галлюцинации и еще лучше, чем галлюцинации, психоделические ощущения, вроде тех, что от наркотиков. Литература обладает гораздо большей силой

внушения, чем кино, которое имеет гипнотическую власть, что не одно и то же. Иногда я бываю полностью загипнотизирован каким-нибудь фильмом, а выйдя из зала, понимаю, что этот фильм мне совершенно не понравился. С книгами подобного не происходит. Мне как читателю очень понравилась первая глава «Живой плоти». Но как человек, собирающийся перевести эту историю в картины, я сказал себе: «Бог мой, это же проще пареной репы!» Так что когда я пишу сценарий, то очень подозрительно отношусь к своему воображению, опасаюсь его. Мне нужно самому себе объяснять то, чего никто никогда у меня не спросит.

В «Живой плоти» чувствуется, что тебе очень нравятся персонажи детективов: хороший полицейский и другой, алкоголик, разные маргинальные личности, женщины, из-за которых дерутся мужчины. Но в то же время в фильме видно, что этих основ детектива для тебя недостаточно.

Из триллера я взял прежде всего образность, иконографию: внешние элементы, такие как ночь, оружие и конфронтация между теми, кто представляет закон, и личностями вне закона. В начале это почти клише, во всяком случае, самые явные элементы детектива. Начинаешь рассказывать историю двух полицейских, как в любом детективе, но один из этих полицейских оказывается камикадзе, который хочет покончить с собой и убить любовника своей жены. И в этой тьме, вполне типичной для фильма-нуар, на самом деле скрывается ключ к трагедии, которая разыграется гораздо позже. В других моих фильмах, «Женщинах на грани нервного срыва» например, полицейские остаются архетипичными. Здесь же они действительно обретают статус персонажей, и то, что они полицейские, становится по мере развития фильма не столь важно.

Это становится не столь важно потому, что тебе удается выявить в этих людях нечто гораздо более глубокое, ты фактически сливаешься с ними в одно целое, чего с тобой до сих пор ни разу не было, в частности, это касается мужских персонажей, даже, можно сказать, типично мужских. Как это случилось?

Я не сумел бы этого объяснить, только в момент завершения фильма я понял, что он рассказан с точки зрения мужских персонажей. Я не знаю почему. Но совершенно ясно, что я не только не осуждаю этих мужчин, но и прекрасно их понимаю. Включая и героя Санчо, априори самого отрицательного. Когда, избив Клару, он говорит, что ему от этого еще больнее, чем ей, это кажется мне правдивым и волнующим. Также мне прекрасно понятно, почему Давид становится убийцей, причины те же, что и у Санчо: он защищает немногое, ту малость, что у него осталась.

На сей раз я на самом деле побывал в шкуре этих мужчин, причем в большей степени, чем в женской. Фильм в основном имеет мужские черты, характерные для сильной мужской личности, но это не просто ради того, чтобы было проще противопоставить два мужских образа, одного – мощного в сексуальном плане, а другого – превратившегося в немощного импотента. Это способ определить «Живую плоть» как глубоко мужскую историю. Когда Санчо целится в Виктора из своего револьвера, он специально целится в его яйца, а в конце, когда он повторяет этот жест, его видно через арку, которую образует промежность Виктора. В Испании словарь мужчин на пятьдесят процентов состоит из слова «nuevos», которым обозначают яйца. Когда Виктор дома отжимается, он как будто трахает землю, и тут в пространстве, то возникающем, то пропадающем под телом Виктора, появляется Давид. И единственное, что может разнять дерущихся мужчин, – это футбол с его исключительно мужским языком. Тут нет особого воспевания гетеросексуальности, но я рассказал историю с точки зрения внутреннего взгляда мужчины.

Но в этих мужских – настолько «мужских» – персонажах также ощущается нехватка, чувственная или физическая; а с подобными проблемами до сих пор в твоих фильмах сталкивались скорее женщины. Не означает ли это, что твое представление о мужественности даже в этом фильме довольно-таки искажено, тайно извращено?

Не знаю, извратил я вещи в этом фильме или же в предыдущих. Мужские персонажи здесь наделены способностью действовать, моральной самостоятельностью, которая раньше у меня характеризовала исключительно женщин. Но, может быть, выдумывая этих женщин, я опирался в первую очередь на мужские черты! На сей раз женщины просто более пассивны, они в определенном смысле являются жертвами мужчин и истории, рассказанной очень мужским языком, на котором они не говорят. К тому же этой истории присуще чересчур мужское видение сексуальности, но они его не разделяют. Когда Елена всю ночь проводит, трахаясь с Виктором, она в самом конце ласкает ноги своего любовника, а не его член, ибо больше всего в своем парализованном муже, Давиде, ей не хватает полных жизни ног.

Игра и тренировки баскетболистов-инвалидов показаны в фильме почти документальным образом, так что начинаешь очень живо ощущать эти прекрасно развитые атлетические, очень сексуальные тела. Как тебе удалось описать этот вид спорта?

Я поставил себя в положение режиссера, которого попросили бы снять клип, воспевающий достижения команды спортсменов-инвалидов. Для меня это означало, что я должен найти способ

хорошо их снять. Но, по сути, это было продиктовано также моим желанием помочь этим спортсменам, сделав им «рекламу», показав, насколько захватывающий этот спорт, причем он несет даже больше радости, чем традиционный баскетбол, ведь инвалидность – это дополнительная сложность, следовательно, зрелищность. Думаю, что бессознательно в этом фильме я задействовал еще какую-то часть себя, это касается тела. Физическая деятельность вот уже несколько лет занимает большое место в моей жизни, и здесь это, конечно же, отразилось. Техника баскетболистов-инвалидов также касалась непосредственно меня и очень меня радовала. Это близко к ощущению самых начал кино: предполагаю, что первый тревелинг был сделан в инвалидном кресле. Колеса этих инвалидных кресел характеризуют для меня движение кино. Эта кинематика лучше всего подходит к кино. В этом фильме в таком же направлении развивается и история: выписывая концентрические окружности, как на мишени. Я намеренно положил круглый коврик в прихожей квартиры Елены, как бы желая очертить этой мишенью персонажей. Мне хотелось, чтобы в этой сцене присутствовала и Клара, тогда все было бы совершенным! Идея с ковриком, может быть, нелепая, но такие детали помогают установить камеру, организовать сцену.

В «Живой плоти» женщины не составляют, как в твоих других фильмах, некое сообщество, не считая очень короткого эпизода в начале. Наверное, и это тоже открывает в фильме новое измерение?

Думаю, что эти женщины гораздо более грустные, чем те, которых я придумывал раньше. Персонаж Клары меня глубоко волнует, как и сама Анхела Молина, она же с самого начала осознает, что дорого заплатит за авантюру с Виктором. Персонаж Антонио Бандераса в «Законе желания» ощущает то же самое, но его переполняет радость, и даже когда он говорит своему любовнику, что умирает, он полон легкости. В Кларе же нет этого лихорадочного счастья, она скорее трагический персонаж. Она согласна исчезнуть, подобно кварталу, где живет Виктор; ее отношения с Санчо сделали из нее подобие зомби, эта связь с мертвецом ее опустошила. По-настоящему важными для нее были только отношения с мужем, о которых я не рассказываю, но они в фильме вполне понятны. А эти отношения ведут к трагическому краху. Мои женские персонажи часто не могли найти себя, но никогда еще они не были настолько жалкими, как в этом фильме. Женщины в «Живой плоти» совершенно заброшены. Под конец они полностью лишаются сил. Забавно, но здесь и вправду нет никакого женского сообщества. Они слишком одиноки, чтобы

сформировать сообщество: это участницы трагедии, а не трагический хор.

Им удается избежать этого одиночества, лишь став приемными матерями. Елена у себя на работе, а Клара с Виктором. И еще в «Женщинах на грани нервного срыва» Кармен Мауре удалось избежать брошенности, лишь став приемной матерью. Но здесь это гораздо сильнее: материнство действует как зрительная галлюцинация.

Во всех женщинах «Живой плоти» заложена огромная жажда материнства. А ощущение возможной трагедии не такое барочное, как в других моих женских персонажах. Когда Клара кладет букет на могилу матери Виктора, она почти узнает себя в портрете этой мертвой женщины, впрочем, Анхела немного похожа на Пенелопу Крус, которая играет мать. Именно в этот момент, как если бы мать передавала ей своего сына и поручала заботу о нем, ведь именно эта роль отводится в фильме Кларе. Клара – это некое идеализированное материнство, если возможно рассматривать материнство без нравственной стороны, поскольку она обучает Виктора всем радостям жизни, начиная с сексуальных удовольствий. Она полностью воплощает собой приобщение к жизни.

Но в «Живой плоти» есть еще один момент, который делает отношения между мужчинами и женщинами очень смелыми, – своего рода намек на инцест: отношения мать—сын или же сестра —брат, где секс позволяет вновь обрести утраченный союз, единокровное слияние.

Это правда, но я не знаю, откуда в фильме берется намек на инцест. Елена и Виктор – оба сироты, и это сближает их, как брата и сестру. И в актерах также есть нечто плотское, естественное, что вызывает своего рода намек на инцест. Даже если я всегда и все держу под контролем, тела и лица привносят нечто очень особенное, что я не могу полностью подчинить себе и что в этом случае мне очень нравится.

Пять главных актеров «Живой плоти» работают с тобой впервые, и это усиливает ощущение того, что твое кино обновилось. Являются ли они, в частности самые молодые из них, восходящими звездами испанского кино?

Забавно, но некоторые из них работали с Бигасом Луной и Франческой Нери в «Возрастах Лулу» и Хавьером Бардемом в «Хамон, хамон», так же как и Пенелопа Крус, которая замечательно играет мать Либерто Рабаля в «Живой плоти». Хавьер – настоящая звезда в Испании. Пилар Бардем, которая появляется в первом эпизоде рядом с Пенелопой Крус, настоящая мать Хавьера, они из семьи Хуана Антонио Бардема, который

снял в пятидесятые годы интересные фильмы, «Смерть велосипедиста» и «Главная улица». А Либерто станет «the next big thing»[6], как говорят американцы. Я был очень счастлив работать с ним, так как мне очень не хватает Антонио Бандераса, и, возможно, Либерто способен сыграть роли, которых уже не может играть Антонио. Либерто совершенно свободно распоряжается своим телом, как животное, он также прекрасно выражает чувства, нежность например. И в нем, как и в Антонио, есть зерно безумия.

Когда Елена проводит ночь с Виктором, там такой красивый план – их тела образуют нечто вроде первобытного ядра: кто подсказал тебе эту идею вновь обретенного единения?

Это как сердце. Я не знал, как снимать эту сцену, потому что когда два тела находятся в постели, для камеры остается не так уж много места, особенно интересного места. Сцены такого рода всегда немного тяжеловаты, и я не хотел повторять то, что сделал в «Свяжи меня!». В этом случае больше всего меня интересовали лица и шумы, ведь лица, снятые в миг наслаждения, очень похожи на лица, искаженные болью, а крики радости звучат как крики страдания. Я попытался показать тела, подобно пейзажам, в движении. Я долго смотрел на эти тела через объектив, как астроном наблюдает планету через трубу, и решил ограничить сцену несколькими выборочными, изученными планами. Я хотел, чтобы Елена лежала на ногах Виктора, как на подушке, и чтобы солнце вставало над этими ногами, как над пейзажем. Я положил актеров именно так, а когда увидел два слившиеся воедино зада, это было откровением. Эффект был очень впечатляющим, по форме это напоминало сердце или же один зад. И не видно было никакой разницы между мужским и женским!

Признавшись Давиду в своей измене, Елена разрезает пополам апельсин. Я думаю, в этом кадре есть смысл?

Конечно! Мне эта идея показалась несколько пошлой, но я держался за нее. Все очень просто, ведь половина апельсина – это дополняющая вас личность, а разрез – это разделение, развод. Эта идея прекрасна, потому что она абсолютно прозрачна.

Но Елена тоже совершенно ясна! Ей ведь свойственна абсолютная, почти болезненная искренность.

Невозможно быть более искренней, чем она! Истина может быть такой же жестокой и извращенной, как и ложь. Когда Давид говорит Елене, что собирается играть на ее комплексе вины, это очень хитрый ход, но ведь именно она провоцирует такую реакцию. Подобный фанатизм, приводящий вас к решению всех проблем самым радикальным и наименее подходящим способом, является одним из самых слабых мест Елены. Ее комплекс вины

подтачивает ее, поэтому мне очень нравилась чрезвычайно бледная и белая кожа Франчески Нери, как бы подчеркивающая этот момент. Она подавлена этим комплексом, вот почему она такая грустная. Я сочувствую ей, до сих пор я никогда не экспериментировал с персонажами таким образом.

Тема вины сильно ощущается в «Живой плоти», но в то же время фильму глубоко чуждо это чувство, которое, похоже, лично тебе совершенно не свойственно.

Да, но это чувство напрямую связано с моим воспитанием. Для испанцев моего поколения, как, впрочем, и всех других поколений, чувство вины лежало в основе воспитания. В Ла-Манче подобное воспитание разрушило огромное количество жизней, это было наказанием для многих людей. Но через год после того, как закончилось мое пребывание среди священников, я снова обрел собственную природу, которой чувство вины чуждо. Я осознаю свои ошибки, но не раскаиваюсь в них. Покаяние и вина – это иудео-христианские изобретения, они мне не нравятся.

Чувство вины также представляет цитату из «Преступной жизни Арчибальда де ла Круса» Бунюэля: вселенная этого фильма и мир «Живой плоти» во многом перекликаются, включая и тему тела.

Я постепенно это обнаружил, и это действительно отчасти удача, отчасти случайность. Конечно, есть и вещи совершенно очевидные, как тот момент, когда в «Преступной жизни Арчибальда де ла Круса» манекен лишается ноги. Вначале у меня была мысль сделать параллельный монтаж: с одной стороны – Виктор и Елена, с другой – Арчибальд в детстве и его гувернантка. Но результат превзошел все мои ожидания. Ведь в фильме Бунюэля действительно поднимается вопрос чувства вины, когда Арчибальд, полный самодовольства, обвиняет себя в убийствах, которые произошли случайно, и это очень забавно. Бунюэль насмехается над чувством вины и над смертью. Это одна из характерных черт испанской культуры: смеяться над тем, что нас пугает. И я в своих фильмах тоже делал нечто похожее. Но в испанской культуре также присутствует ощущение трагизма жизни, которое буквально пропитало окружающий воздух, и мои фильмы скорее соответствуют этому ощущению.

Связь с фильмом Бунюэля еще сильнее обостряет ощущение фатальности, которое доминирует в «Живой плоти», как и во многих других твоих фильмах.

Есть огромное количество других моментов, которые не сразу пришли мне в голову в связи с фильмами Бунюэля, забавные вещи, как тот факт, что Либерто Рабаль – это внук Пако Рабаля, любимого актера Бунюэля, даже более любимого, чем Фернандо

Рей. У Бунюэля с Пако были почти что семейные отношения, последний называл его «дядя». А Анхела Молина дебютировала у Бунюэля в «Этом смутном объекте желания». Во всем этом есть как будто знак судьбы, хотя я и не верю в судьбу. Но в моих фильмах действительно сильно ощущается фатальность. И случай тоже. По поводу случая и фатальности: помню, Пако Рабаль рассказал мне историю Мирославы, актрисы, играющей женщину, по образу которой Арчибальд создает манекен, а потом его сжигает. Эту сцену я ввел в «Живую плоть». Чтобы снять ее, Бунюэль использовал по очереди то манекен, то актрису, что делает зрелище еще более пугающим: когда манекен входит в печь, то видно выражение лица Мирославы. Так вот, эта актриса погибла, сгорев заживо в автомобильной катастрофе. Вот вам фатальность и случай, даже в самых трагических жизненных историях. Но я понял все это только после того, как снял фильм.

Сцена, когда Давид поднимается на антресоли в своем кресле на электрическом подъемнике, тоже в духе Бунюэля, в ней присутствуют как комизм, подчеркнутый слабым поскрипыванием кресла, так и трагизм, ведь Давид выглядит, будто поднимается на эшафот. Ты именно так ее задумал?

Этой сцены в таком виде в сценарии не было, я переписал ее, когда мы нашли декорации. Поскрипывание также не было предусмотрено, но мне оно очень понравилось. Я провел много времени с баскетболистами-инвалидами. У них есть одна характерная черта: они всегда ищут квартиру, в которой было бы много разных неудобств и препятствий, лестниц и антресолей, именно ее они выбирают, так как ненавидят, когда с ними обращаются как с инвалидами и готовы постоянно доказывать свою смелость и физическую состоятельность. Так что квартира Давида является типичной квартирой инвалида. В этой сцене мне нравилось то, как Давид поднимался в комнату, не отрывая глаз от промежности Елены. К несчастью, на антресолях было очень мало места, и большая кровать туда бы не поместилась, а в сценарии Давид буквально карабкается на огромную кровать, подползая к промежности Елены, как змея. Физически это делало сцену очень сильной и очень выразительной по отношению к Давиду.

В завершение вернемся к началу фильма: «Живая плоть» открывается эпизодом, который совершенно определенно не имеет отношения к роману Ренделл. Этот эпизод вписывает историю фильма в политические рамки, напоминая об Испании Франко. А ведь ты всегда отказывался вспоминать этот период в своих фильмах. Что же изменилось?

Я никогда не вспоминал об Испании Франко, а в этом фильме

поступаю так совершенно открыто. Я написал начало под влиянием различных повествовательных и драматических идей, но на самом деле думаю, что ощущал необходимость рассказать об этих вещах, дабы люди их услышали. И всегда именно повествование побуждает меня придумывать персонажей, использовать определенные цвета или предметы, но мне кажется, что все это продиктовано моей собственной жизнью. А пролог я написал, завершая сценарий. До этого фильм начинался трагической ночью. Но я прочитал в одной газете, что какая-то женщина родила в городском автобусе, и мэр подарил ребенку комплект одежды, а директор автобусной компании – бесплатный пожизненный билет на транспорт. Это мне ужасно понравилось, ведь с самого начала у меня была идея, что Виктор должен быть мальчиком, которому не везет, которого преследуют неудачи. А что может быть хуже, чем появиться на свет на улице. И бесплатный пожизненный билет на автобус тоже кое-что означает в этом плане… Но если уж говорить о невезении, то я высчитывал, в какой день может родиться Виктор, и решил, что он должен появиться на свет той ночью, когда в Испании было объявлено чрезвычайное положение. Ночью, о которой помнят все испанцы. И это шокирующее политическое событие нашло свое место в моей истории скорее по повествовательным, нежели по личным причинам. Но когда я начал собирать документы, слушать речи того времени, меня больше всего удивило, что министр, объявивший о чрезвычайном положении, Мануэль Фрага Ирибарне, и сегодня по-прежнему является президентом Галисийского сообщества и выдвинул свою кандидатуру на новый срок. Именно он создал Народную партию, которая сейчас у власти. И меня шокировало, что человек, который сделал такое чудовищное заявление, не только по-прежнему жив, но и продолжает участвовать в политической жизни Испании. В фильме звучит именно его голос, его ужасный голос, ведь он говорит очень плохо, и испанцы тоже должны быть поражены, потому что все они узнают этот голос. Здесь у меня уже появились личные причины развить эту тему. И я захотел еще раз подчеркнуть это в конце фильма, чтобы все запомнили тот день, когда я забыл о страхе. И этот день был очень счастливым для меня и для моей страны. Со временем все меняется. Двадцать лет назад, чтобы поймать кайф, выкуривали косяк. В «Живой плоти» Елена и Давид тоже решают пыхнуть, чтобы расслабиться перед тем, как лечь в постель! *(Смеется.)* Двадцать лет назад моя месть Франко заключалась в том, что я не признавал его существования, не помнил о нем, снимал свои фильмы так, как будто его никогда не существовало. Сегодня я думаю, что лучше не забывать то

время и помнить, что это было не так уж давно. Мне нравится такое начало фильма: сперва в городе, охваченном страхом, а затем в городе, полном людей, радости, городе, забывшем о страхе. И этот оптимистический элемент в истории, где присутствует ясное ощущение трагедии, позволяет мне как будто глотнуть воздух свободы.

С открытым сердцем
«Все о моей матери» (1999)

Мадрид, суббота 24 апреля 1999 года. На стенах в городе шелестят афиши фильма «Все о моей матери», чистенькие и попсовые. Педро Альмодовар со своими актрисами во всех журналах о кино, а в залах публика с энтузиазмом встречает Мануэлу, эту *Мать,* которая обещает рассказать *все.* Но Педро все еще не чувствует окончательной уверенности: он лучше других понимает, насколько его фильм смел и необычен. «Все о моей матери» только с виду напоминает знакомую всем женскую комедию, на самом же деле это странная, полная недомолвок история. А за лукавым и забавным названием а-ля Альмодовар скрывается суровая реальность: трагическая смерть ребенка, сына. Таким образом, снова возвращаясь к самым типичным элементам своей вселенной и стыдливо скрываясь в огнях театра, где играют «Трамвай „Желание"», Альмодовар раскрывает свое сердце. Поймет ли это публика, почувствует ли? Для Альмодовара этот вопрос важнее, чем судьба фильма, он должен доказать свою способность поддерживать диалог со зрителем, рискуя и утверждая свою свободу. Во всяком случае, он прекрасный игрок и только что решил еще раз рискнуть: впервые принять участие в конкурсе в Каннах. С Альмодоваром чувство неуверенности быстро превращается в лихорадочное возбуждение, которое обычно чувствуешь в ложе перед началом просмотра. Вот мы и добрались до «Все о моей матери».

Есть что-то удивительное и очень сильное во «Все о моей матери». Похоже, ты вложил в этот фильм все, что любишь: литературу и творчество, спектакль и кулисы, женщин и актрис, мать и ее сына, вселенную травести… Чувствуется, что ты снимал то, что трогает твое сердце.

Да, все эти элементы мне близки. Это исключительно сильные и глубокие для меня вещи, от начала и до конца. «Все о моей матери» рассказывает о творчестве, о женщинах, о мужчинах, о жизни, о смерти, и это, несомненно, один из самых сильных фильмов за всю мою карьеру. Не то чтобы в других были банальные моменты, но в этом мне хотелось дойти до самой сути

в каждом эпизоде, используя недомолвки, а это дает ощущение напряжения, иногда даже на грани нехватки воздуха. Литература, театр, любовь двух женщин, борющаяся надломленная мать, мир травести, Аградо и проституция – это сюжеты, которых я уже касался, но на сей раз подхожу к ним совершенно иначе. Думаю, из этих же деталей и с такими же персонажами можно сделать тысячи разных фильмов.

Персонаж Пенелопы Крус, сестра Роса, несомненно, является тем элементом, который в твоем мире можно назвать взаимозаменяемым, если вспомнить о монашках из «Нескромного обаяния порока». Но постановка изменилась, и тональность уже совсем другая.

Даже если я никогда не писал в пародийном духе, монашки из «Нескромного обаяния порока» сознательно относятся к миру обывательскому. В то время я главным образом опирался на кино. Я думал о Саре Монтьель, которая играла монашек, и думал об испанском поп-кино, где добрые сестры спасали и наставляли девушек. Это были музыкальные комедии, служившие как бы трамплинами для начинающих актрис, которые затем становились кинозвездами, как Марисоль или же Росио Дуркаль. «Нескромное обаяние порока» – это как бы подмигивание религиозному поп-кино, да и трактовка персонажей выполнена с некоторой юмористической отстраненностью. Сегодня, когда я сочиняю персонаж монашки, я думаю о настоящих монашках, которые занимаются благотворительностью, и опираюсь, в частности, на статьи из «Эль Пайс». Персонаж Пенелопы может показаться слишком утрированным, но он взят из реальности и является некоторым образом противоположностью китча. На создание сестры Росы меня вдохновила одна статья о монашках, которые полностью посвящают себя травести и пытаются дать им возможность прекратить заниматься проституцией. Я хотел документально подкрепить деятельность этих монашек, как я всегда делаю, когда пишу, ибо очень любопытно было посмотреть, как на самом деле происходит общение между монашками и травести. Но нам не разрешили приблизиться к этой реальности. Однако что действительно изменилось в персонаже сестры Росы, так это то, что, в отличие от монашек из «Нескромного обаяния порока», пытающихся спасти юных грешниц, она уже не пытается никого спасти. Она больше не уверена ни в Боге, ни в чем другом, ее вера неустойчива, как и она сама. Пенелопа привнесла в этот персонаж монашки нечто очень оригинальное и сильное.

Персонаж матери в фильме «Все о моей матери» можно назвать как вполне узнаваемым, так и совершенно новым: Мануэла

отличается от матери, какую играет Чус Лампреаве в «Цветке моей тайны», но также и от Бекки дель Парамо, которую играла Мариса Паредес в «Высоких каблуках».

Мать в моих фильмах всегда напоминала мою собственную мать, даже когда она была моложе, как Кармен Маура в «За что мне это?». И это всегда была женщина из общественного слоя, к которому принадлежал я. Но здесь эта мать не имеет ничего общего ни с моей, ни с традиционной матерью, к которой нас приучила Чус Лампреаве. Мануэла – это аргентинская мать, молодая и одинокая, так что она сильно отличается от Бекки Дель Парамо, чей образ был вдохновлен Ланой Тернер, а также Росио Дуркаль, певицей, о которой я говорил, – она уехала в Мексику и стала там настоящей звездой. Существует ось Мексика—Мадрид, почти такая же, как и ось Париж—Барселона.

Таков путь персонажа Лолы из «Все о моей матери»?

Да, я знал многих людей, живших в Париже, – там им пересадили груди, а потом они отправились работать в Барселону, как Лола. На этот персонаж меня вдохновил один травести, который был владельцем кафе в Ла Барселонета и жил там со своей женой. Он запрещал ей носить мини-юбки, а сам носил бикини. Когда мне рассказали эту историю, я был поражен, потому что это было великолепной иллюстрацией совершенно иррационального духа мачизма. Я сохранил эту историю, собираясь как-нибудь ее использовать, и, продолжая в Барселоне поиски персонажа Лолы, обнаружил действительно невероятные вещи. Я встретил травести сорока пяти лет, который был на панели со своим сыном, чуть за двадцать, тоже травести. А на день рождения отец травести и его мать подарили сыну операцию по пересадке грудей! На самом деле самые экстравагантные сцены из «Все о моей матери» взяты из реальности, и все-таки они находятся по ту сторону реальности.

Название фильма обыгрывает личность матери, потому что сперва можно подумать, будто речь идет о твоей, пока не понимаешь, что вся история – чистыйвымысел. Но в конце концов, после просмотра фильма, возвращается первая интерпретация: в отношениях между Мануэлей и Эстебаном есть что-то прекрасное и загадочное, это особенное видение отношениймать—сын, которое совершенно недвусмысленно указывает на тебя.

Я много обдумывал небольшие сцены, разыгрывавшиеся между сыном и матерью. Именно над ними мне приходилось работать больше всего. Ведь, поскольку Эстебан быстро умирает, тут все было важно. Мне очень нравится то, что я снял, но я переписывал эти сцены десятки раз. Зато было совершенно ясно, и это отчасти автобиографический момент, что мать должна

читать своему сыну какое-нибудь произведение о творчестве, когда он лежит в кровати. Не важно, будет это Трумен Капоте или что-то еще. Это личный каприз, но меня трогает то, что мать открывает такое ясное и фундаментальное представление о творчестве ребенку, который сам будет творцом. Мануэла объясняет, в чем состоит природа творчества, и делает это словами Трумена Капоте. В то же время эта сцена типична для отношений мать—сын: Эстебан просит ее почитать что-то перед сном, как ребенок просит рассказать историю. Даже если это не реалистично, мне нравится, что это происходит именно так. Эта сцена также связана с задуманным мною уже давно проектом снять видеофильм о своей матери. Мне хочется поставить перед ней камеру, чтобы она говорила. Я думал просто заставить ее как можно больше говорить: на данный момент она именно в этом нуждается в первую очередь. Но поскольку я режиссер и не могу избежать определенной схемы при съемке своей матери, даже на видео, я подумал о том, чтобы заставить ее почитать тексты, которые мне очень нравятся и которые я хотел бы услышать в ее исполнении. Потому-то я и ввел эту сцену во «Все о моей матери». Именно мать, которая произвела тебя на свет, посвящает тебя в тайны мира, в главные вещи и в великие истины. Может быть, я идеализирую матерей, но те, что появляются в моих фильмах, именно таковы. Анхела Молина в «Живой плоти», например, ведет себя, как мать с Либерто Рабалем, когда учит его, как лучше всего заниматься любовью. Она посвящает его в нечто очень важное, а это физический акт любви.

Да, это были мои слова! *(Смеется.)* «Все о моей матери» действительно рассказывает о материнстве, и о болезненном материнстве, не только о Мануэле, но и о Росе. Там есть также отношения между двумя лесбиянками – их играют Мариса и Кандела, – тоже напоминающие отношения матери и дочери. Но фильм прежде всего говорит о появлении на свет нового существа, о материнстве, которое становится отцовством, и наоборот. Я не решаюсь применить к Лоле ни одно из этих слов. Фильм также говорит о том, что поверх всех жизненных обстоятельств каждого человека существует животный инстинкт, который побуждает его зачать и защищать то, что он зачал, и реализовывать свои права над этим существом. То, что представляет собой Лола, наверное, самый скандальный момент в фильме, но я подхожу к этому естественным образом. Лола меняет свою природу, посягает на все свое тело, но что-то в ней остается нетронутым, и это меня умиляет, не знаю почему.

Появление Лолы – очень любопытная сцена: были ли у тебя сомнения – показывать или не показывать этот персонаж?

Появление Лолы, скрывающейся за своими очками, производит очень странное впечатление, но для меня было важно показать этот персонаж. Это явление смерти – почти как человек с белым лицом, одетый в черное, в «Седьмой печати». Для меня это элегантная, высокая, наряженная в одежду другого пола смерть. Я никогда не придумывал персонажа, воплощающего абстрактную идею настолько конкретным образом. Лола в этом месте очень впечатляет, она спускается по лестнице, как модель на дефиле. Для Мануэлы это появление очень важно, ведь она приехала в Барселону, чтобы повидать Лолу и Сообщить ей о смерти их сына. Это просто два существа, которые ужасно страдают, и общая боль освобождает Мануэлу от необходимости высказывать Лоле, какие-то упреки. Обоим персонажам необходимо избавиться от страданий, хотя бы через смерть Росы и новое появление Лолы. Присутствие Лолы также очень важно во второй и последней сцене, когда она вместе с Мануэлой.

Пара Мануэла—Лола, конечно же, странная, потому что отец стал женщиной, но в этой второй сцене, где они встречаются со вторым Эстебаном, на самом деле все очень просто.

Самое важное, что в паре Мануэла—Лола нет больше ненависти, что они понимают друг друга в присутствии ребенка и что Мануэла осознала: знакомство сына с отцом совершенно естественно и бороться против этого нехорошо. Я хотел, даже если это немного надуманно, чтобы зритель воспринял это трио как нечто естественное. Не то чтобы он отнесся к этому снисходительно, а чтобы оно показалось ему естественным. Лола, Мануэла и второй Эстебан образуют новую семью, семью, для которой важно лишь главное, а обстоятельства не имеют значения. Вот почему Лола, одетая в женское платье, говорит ребенку: «Я оставляю тебе плохое наследство!», и спрашивает у Мануэлы, можно ли поцеловать ребенка. Мануэла отвечает ей: «Ну конечно же, девочка моя!» Она совершенно естественным образом обращается к нему в женском роде. Эта абсолютно нетипичная семья напоминает мне разнообразные семьи, создание которых стало возможным в конце века. Если и есть что-то характерное для конца нашего века, то это именно разрушение семьи. Теперь возможно создать семью с другими членами, опираясь на совершенно другие отношения, в том числе и биологические. А семью нужно уважать, какой бы она ни была, ведь главное, чтобы члены семьи любили друг друга.

Но твои персонажи всегда жили с иным представлением о семье. Одна из монашек в «Нескромном обаянии порока» основала семью со священником и тигром. А в «Высоких каблуках» героиня Виктории Абриль ждала ребенка от человека, который

переодевался, чтобы изобразить ее мать.

Я забываю фильмы, которые снял. Но действительно, я всегда все понимал именно в этом духе. Семьи различных форм, основанные на чувстве.

В этом фильме есть пары и семьи, которые свободно образуются, потому что вначале есть родители, теряющие детей: Мануэла, потом мать сестры Росы. Кажется, раньше в твоих фильмах дети не умирали.

Смерть Эстебана далась мне очень болезненно. И я долго колебался, когда писал сценарий. Боль, вызванная этой смертью, для меня также являлась чем-то новым. Эту боль понимают все. Боль, о которой я говорил до сих пор, – это боль, вызванная потерей любви, одиночеством, неопределенностью в любви. Я не собираюсь выстраивать иерархию боли – хотя она, возможно, существует, – но ничто не сравнится с болью от потери ребенка. От такой боли можно сойти с ума. Для Мануэлы в фильме эта боль служит и чем-то вроде посвящения в жизнь. Эта женщина полностью уничтожена, она сгорела, как будто пораженная молнией. Именно потому, что она в отчаянии, лишилась своей души, подобно зомби, она начинает оживать снова. Погруженная в отчаяние, Мануэла уже недоступна для других, ибо собственная жизнь ее больше не интересует. Она уже ничего не боится, потому что ей нечего больше терять. Вот почему, проходя мимо ложи актрисы и видя открытую дверь, она заходит туда. А когда актриса спрашивает ее, умеет ли она водить машину, отвечает: «Да, куда ты хочешь ехать?» Она действует так от чистого отчаяния. Именно поэтому она постепенно вновь обретает человеческие черты и снова начинает испытывать чувства. С точки зрения драматической, подобное состояние духа прекрасно подходит для повествования, ибо может случиться все.

В фильме «Все о моей матери» под семьей подразумевается также театральная труппа. Связан ли этот аспект фильма с «семьей „Эль Десео"», с окружающей тебя группой?

Это связано с тем, что я режиссер и работаю в группе со многими людьми. Мне также нравится эта мысль о семье, о людях, которые работают вместе, на объединяющей их эмоциональной основе. Я думаю, что спасение приходит от сопровождающей тебя группы. Ты чувствуешь себя менее одиноким, и в конце концов эта рабочая группа становится твоей семьей, но во время написания сценария я этого не осознавал.

Думал ты ли о Фассбиндере и о его манере создавать семью из сотрудников, о соединении творчества и жизни?

Я в гораздо меньшей степени, чем Фассбиндер, завишу от окружающих меня людей, а он был тираном для тех, кто с ним

работал. В начале этого года я был в Рио у Каэтано Велосо и встретил Даниэля Шмида, который несколько раз сказал мне, что я напоминаю ему одного его друга, пока я не понял, что речь идет о Фассбиндере.

Это меня удивило, я считаю, что совсем не похож на Фассбиндера, и думаю, что Даниэль имел в виду Фассбиндера в его лучшие годы, когда тот еще не сторчался. Ибо то, что он рассказал мне о последних годах Фассбиндера, было сплошным хаосом, портретом человека, с которым очень трудно общаться окружающим. Я представляю идею группы иначе. Действительно, когда я говорю о какой-то киносемье, я имею в виду главным образом будущее. Сегодня я очень уважаю тех, с кем работаю, но я одинок, и даже если мне они нужны, я не слишком их дергаю, поскольку самое важное, чтобы мы развивали наши отношения и создали семью через несколько лет. Но я не хочу быть патроном и требовать всего только потому, что занимаю это место. Поэтому я совсем не похож на Фассбиндера. Но я все же думал о нем, когда писал сценарий «Все о моей матери». Это текст об актрисах и о способности притворяться, об игре, и я там ссылаюсь на «Тайную жизнь Вероники Фосс», где Фассбиндер очень хорошо объясняет отношения между светом и лицом актрисы. «Все о моей матери» посвящено актрисам, которые играли актрис на экране, а это чуть ли не отдельный жанр. Было бы замечательно устроить ретроспективу таких фильмов в мадридской Синематеке или же в Париже.

Мариса Паредес великолепно играет роль актрисы…

Мариса – это квинтэссенция актрисы. Она воплощает актрису, которая может играть перед камерой, а может также вести сцену. И это либо у тебя есть, либо нет. Мариса так величественно идет по сцене или же по площадке: этому научить невозможно.

Рассказ о трансплантации сердца Эстебана одновременно ужасный и захватывающий, может быть, потому, что это стало чем-то вроде навязчивой идеи после «Цветка моей тайны», где уже поднимался вопрос дарения органов. Тебя завораживает мысль о том, что чье-то сердце может продолжать биться в другом теле?

Для рассказчика это так же привлекательно, как и для матери. Для Мануэли желание знать, кто является получателем сердца Эстебана, – это лучший способ погрузиться в безумие. Но этот сюжет часто используется в сентиментальных фильмах или же в фильмах ужасов в духе Франжю, как «Глаза без лица», который мне очень нравится. На самом деле персонаж Мануэлы уже был в «Цветке моей тайны», и звали ее так же, это была медсестра, которая вместе с врачами занималась моделированием, постановкой типичных случаев, чтобы научить

врачей, как наилучшим образом объявить о смерти. В фильме «Все о моей матери» я хотел почти по нравственным причинам показать, зачем врачи занимаются моделированием. Это потому, что у них есть всего лишь несколько часов, чтобы перевезти орган для пересадки из одного места в другое, учитывая, что иногда больной очень многое понимает. Так что существуют правила почти военного положения, самолеты, летающие и перевозящие холодильник, и в кино это выглядит очень эффектно. Это сделано также для того, чтобы люди понимали: как только они подписывают разрешение на трансплантацию, сразу же начинает действовать стратегия, разработанная для спасения жизни. Люди, которые занимаются этим в Испании, выражали мне признательность, они очень довольны, что я показал, в чем заключается их работа.

Персонаж Эстебана напоминает мне режиссера, который мог бы походить на тебя: он любит писать, любит актрис, его сердце заставляет биться история, не касающаяся его напрямую, но в которой он тайно присутствует.

Это прекрасное описание кино. Я совершенно согласен. Когда меня спрашивают, какой герой фильма больше всего похож на меня, я отвечаю, что это именно Эстебан. Я представляю себя рядом с ним, вижу то, что видит он, читаю то, что он читает, и сопровождаю его мать. Когда Эстебан смотрит «Все о Еве» (Джозеф Манкевич, 1950), сцену с беседующими в ложе женщинами, для меня это завязка всей истории. Я не стал вставлять в диалог поясняющих это фраз, но как раз тогда Эстебан думает, что, когда женщины собираются вместе и беседуют, возникает вымышленная история, лежащая в основе всех историй. Эта связь между вымыслом и жизнью важна для меня, я хотел, чтобы она также существовала для Эстебана, на подсознательном уровне.

Отсылки к «Все о Еве» или же к «Трамваю „Желание"» в фильме работают как пересаженные органы: это не цитаты, а часть жизни персонажей.

Да, об этом нельзя говорить как об отсылках. Ни «Трамвай „Желание"», ни Трумен Капоте не являются там культурными знаками, но просто вещами, которые вписаны в повествование изнутри. Я выбрал «Трамвай…» не только потому, что пьеса прекрасно подходит для демонстрации таланта Марисы, но из-за реплики, которую произносит Стелла с ребенком на руках. Ее повторит Мариса, играя эту героиню: «Я никогда не вернусь в этот дом». Эту фразу Мануэла произнесла еще подростком в Аргентине, и она снова говорит ее в Мадриде, затем повторяет на театральной сцене в Барселоне. Она говорит Марисе: «„Трамвай

«Желание»" повлиял на мою жизнь», и это как если бы она говорила: «Бык пырнул меня рогами четыре раза в жизни. А эта пьеса, которую вы играете, проехала по мне, как трамвай»!

Думаю, что у тебя был проект поставить в театре «Трамвай „Желание"».

Не знаю, какие-то вещи Уильямса мне всегда очень нравились, конечно, «Трамвай…» и «Кошка на раскаленной крыше», но я сомневался в актуальности вопросов, которые поднимает пьеса. Сексуальные порывы, эти персонажи, которые их в себе подавляют, – не знаю, остается ли это по-прежнему актуальным. Но меня привлекает тот факт, что персонажи испытывают настолько сильные желания. Хотя такого в Испании больше не существует. И еще было бы интересно трактовать некоторых женских персонажей как мужчин, о чем, как мне кажется, думал и Уильяме. Например, я прекрасно себе представляю роль Бланш Дюбуа в исполнении мужчины, старшего брата Стеллы, который приезжает, разорившись, может быть, выйдя из тюрьмы, и еще Ковальского, этого скота, который постоянно над ним насмехается, но в конце концов спит с ним. Эта сексуальная встреча для Стеллы в мужском обличье может быть действительно решающей. В этом измерении я мог бы поставить пьесу, но не знаю, имею ли право касаться безумия Бланш, этой театральной иконы.

«Премьера» – это еще один способ «пересадки»: история, рассказанная в фильме Кассаветеса, проглядывает в истории Мануэли, но именно в том, как ты снимаешь сцену смерти Эстебана на выходе из театра,, и заключается связь между двумя фильмами.

Нет, если ты помнишь фильм, то манера снимать тут совсем другая. В «Премьере» сцена снята на уровне глаз, что вызывает замешательство, потому что почти ничего не видно, только спины, и слышен какой-то шум. Фан, который просит автограф у Джины Роулендс, встает перед ней на колени, а она держится прямо, идет к машине и говорит с ним. Конечно же, идет дождь, темно, и кто-то умирает после того, как попросил автограф. И это уже много. Но в моем фильме речь идет в первую очередь о матери и сыне, которые ждут выхода артистов и в этой пустоте ожидания внезапно обмениваются самыми важными в своей жизни словами. Мануэла говорит о волнении, которое вызвал в ней персонаж Стеллы, и рассказывает Эстебану, что играла Стеллу в молодости, а Ковальского играл его отец. Эстебан может сказать матери, как ему хочется узнать всю правду о своем отце и что ему недостаточно знать, что тот умер после его рождения. Так что сцена обретает другое значение. Конечно, она связана с

«Премьерой», и я не скрываю этого, в конечном посвящении отдавая дань Джине Роулендс. Но в фильме Кассаветеса актриса, которую играет Джина Роулендс, понимает, что происходит, и она хочет знать, что стало с ее поклонницей. Я же предпочел, чтобы персонаж Марисы исчез, не узнав, что случилось. А во время несчастного случая я поместил камеру на уровне глаз Эстебана: она несколько раз кувыркается до того момента, как Эстебан падает на землю. Тогда видны туфли на каблуках Мануэлы, она бежит к своему сыну и берет в руки камеру, которая как бы является головой Эстебана. Это очень тяжело снимать.

Многие большие художники, особенно режиссеры, вмешиваются в историю персонажей фильма, но эти персонажи также являются художниками на свой манер: Эстебан – подающий надежды писатель, Мануэла немногозанималась театром и стала чем-то вроде актрисы для больницы, а мать сестры Росы обладает способностями живописца, которые использует, копируя известные картины. Так что тут есть артисты первого плана и второго плана. Тебе нравится такая смесь?

Это как большое колесо жизни, некоторые вверху, другие внизу, но все художники… А мать сестры Росы – художница, занимающаяся подделками. Это еще один персонаж, взятый из реальности, ведь в Барселоне существует великолепная школа фальсификаторов. Созданные там картины Шагала в точности похожи на настоящие. Картины продаются как имитации, но это фальшивки. Я не отдавал себе отчета в том, что в моем фильме присутствует подобная смесь художников, я сделал это бессознательно. Я написал это и снял, осознавая язык, который употребляю, но не осознавая значение этого языка. Многое я делал интуитивно.

Соответствует ли эта смесь художников твоему видению искусства? Ведь искусство не делится на более и менее значительное?

Нет. Это зависит от обстоятельств. Незначительный артист может быть великолепным, как в случае с Мануэлей или Аградо. Но я убрал из этих незначительных артистов все пошлое и вызывающее неудовлетворенность, что часто в них живет. У них нет амбиций, они являются антиподами Евы Харрингтон. Аградо выходит на сцену, ведь об этом она всегда мечтала, но это ради того, чтобы рассказать о самом важном в своей жизни, то есть о собственной жизни. Это не означает, что она продолжит регулярно этим заниматься. Я тоже часто выходил на сцену и имел успех, но не испытываю потребности стать актером. Фильм действительно является противоположностью истории Евы

Харрингтон, вот почему мне очень нравится мысль начать с фильма «Все о Еве», это ложный след. В фильме Манкевича злые персонажи, Эдисон де Витт и Ева Харрингтон, то есть Джордж Сандерс и Энн Бакстер, являются самыми интересными, но они мне не симпатичны.

История «Все о моей матери» разыгрывается между сценой и жизнью, но ты не используешь этот мир, чтобы породить иллюзорные и упрощенные образы: все персонажи рано или поздно сталкиваются с суровой правдой.

Суровой и иногда зрелищной, как в случае с Аградо, когда она рассказывает, чего ей стоило стать собой. История без конца балансирует между женщинами, которые играют в жизни или же на сцене, но в конце концов всегда сталкиваются с реальностью. Мануэла и Эстебан видели сцену из «Все о Еве», где Ева Харрингтон в ложе отчаянно пытается лгать и сочиняет абсурдную историю, чтобы попасть в мир театра. Я переделал сцену в ложе, но это уже совсем другое. Я превратил ложу в нечто вроде женского святилища, и в тот момент, когда наша Ева, Мануэла, начинает свою историю, ее рассказ ужасен, но правдив. Истории кино или театра повторяются в жизни, но они никогда не заканчиваются таким же образом. Сначала я хотел сделать фильм о женщине, которая прекрасно умеет притворяться, умеет импровизировать и играть роли и собирается развивать эти способности в ходе своей работы. Сегодня существует множество профессий, которые невозможно исполнять, если ты не актер. То, что Мануэла делает на занятиях Национальной организации по трансплантации, совершенно реально, это не симуляция, именно тогда Эстебан видит, что его мать – хорошая актриса. Мануэла сыграла сцену симуляции с врачами, но когда она переживает ее в реальности, она уже не может играть, и все происходит не так, как она думала.

В персонажах фильма есть какая-то чистота, не в моральном смысле, но как бы порядочность по отношению к самим себе. Возможно, именно это ощущение ты хотел передать тем планом, когда. Мариса Паредес показана лицом к зрителю? Она почти не обращает внимания на нас перед тем, как появиться на сцене.

Да, это одинокая женщина, она страдает. Женщины в фильме такие: они живут одни, с подружками, но они гордые, красивые, они живут со своей болью, они научились хранить эту боль в себе, как в святилище. Девушка, которую играет Кандела, уехала, у нее ужасный ребенок, но Мариса продолжает любить ее, и самое важное в этом кадре то, что здесь видно одновременно ее чувство к Канделе и боль, которую отныне у нее вызывает эта любовь. Вот почему на зеркале всегда висит фотография Канделы. Это также

фильм о женской солидарности, но солидарность выражается исключительно на уровне жизненных испытаний, которая подтверждает главную фразу из «Трамвая…»: «Я всегда верила в доброту незнакомцев». В этом фильме все незнакомцы – незнакомки, а эта естественная доброта спасает их всех.

Такого не существует у мужчин?

Нет. Я не особенно общаюсь с мужчинами, не считая тех, что связаны с религией, пытаются помочь друг другу и объединиться. Нет, это какой-то гротеск, я такого не представляю. *(Смеется.)*

В начале этого интервью ты говорил о том, что в фильме «Все о моей матери» повествование чрезвычайно интенсивное, сосредоточенное на одном аспекте, который действительно очень заметен. Соответствует ли это твоему представлению о мелодраме?

Это отвечает потребности приблизиться к главному, к сути вещей. Я хотел убрать все второстепенное, особенно на уровне времени, и я доволен, что мне это удалось. Например, что касается трансплантации: через три недели после этой пересадки мужчина, который получил сердце, выходит из больницы, а Мануэла уже там, как шпионка. Тут камера наезжает на этого человека, и план расплывается в сердце Эстебана. И сразу же за этим Мануэла оказывается в пустой комнате своего сына, а когда приходит ее подруга Мамен, становится ясно, что Мануэла совершила нечто абсолютно недозволенное, чтобы узнать, кому же пересадили сердце Эстебана. И как только диалог с Мамен закончен, Мануэла оказывается в поезде, но вокзала не видно, даже поезда не видно, только ее лицо в полутьме, и мы следим за ее мыслями: Мануэла вспоминает тот день, когда приехала с сыном в Мадрид, семнадцатью годами раньше, убежав из Барселоны, а теперь она возвращается в Барселону, чтобы сообщить отцу о смерти его сына. Музыка начинается сразу же, виден туннель, он настоящий, но, конечно же, это туннель памяти, и мы переходим к плану сверху, с воздуха, и видим Барселону, город, раскрывающий свои объятия Мануэле и зрителю. Тут становится понятно, что начинается новая жизнь, и вовсе не обязательно видеть, как Мануэла снимает квартиру, устраивается, вновь обретает воспоминания. Она тут же отправляется на поиски Лолы. Я допустил больше недомолвок, чем обычно, и считаю, что результат получился очень выразительным.

Это особый, почти парадоксальный подход к мелодраме, разве нет?

Да, это парадоксально. Это подход синтетический, очень сухой, а интерпретация вообще очень сдержанная. Сесилия, в

частности, очень проста до того момента, как она взрывается, обретая таким образом разрядку. У нее очень выразительное лицо, но именно постольку, поскольку она ничего не делает, что является лучшим для актрисы в этой роли. Я не соблюдаю правил мелодрамы, да и для какой-нибудь драмы это было бы слишком сурово, но именно так я хотел трактовать эту историю и очень сильные чувства персонажей. Я очень люблю кино, основанное на чувствах, но вообще сентиментальные фильмы мне не нравятся, особенно те, что сделаны в Соединенных Штатах. Хотя мне очень нравится «Рассекая волны» – фильм чисто сентиментальный, но подлинный, суровый, искренний и современный.

Во время нашего последнего интервью, в апреле 99-го, «Все о моей матери» только что вышел в Испании, его Успех еще не был очевиден, а Каннский фестиваль еще неначался. Это был момент неопределенности. В конце концов, за этот год произошло множество великолепных событий. Для тебя это было сюрпризом?

Да, и останется сюрпризом. Я не до такой степени самодоволен, чтобы думать, будто каждому моему фильму обеспечен мгновенный успех. Неуверенность – это нормальное состояние, даже если ты доволен законченным фильмом, как это было с «Все о моей матери». Но, кроме этой неизбежной неуверенности, у меня были сомнения насчет поездки в Канны, во всяком случае, насчет участия в конкурсе: мне не нравится идея, что фильмы можно смотреть, противопоставляя одни другим. Конечно, сегодня все это видится уже совершенно иначе.

Какое впечатление у тебя осталось от фестиваля, где ты получил приз за лучшую режиссуру, после того как был фаворитом на получение Золотой пальмовой ветви? Что ты думал о спорах, вызванных списком лауреатов в жюри, возглавляемом Дэвидом Кроненбергом?

Фестиваль был великолепным опытом, не только из-за успеха, который имел мой фильм, но потому, что успех был непосредственным: я мог наблюдать его в глазах людей, в двух метрах от меня. Я был очень счастлив, что получил приз за режиссуру, а список лауреатов не показался мне несправедливым. Сегодня, когда я посмотрел фильмы, получившие призы и оставшиеся без наград, мое мнение изменилось. Этот список наград был несправедливым. Мысль о том, что «Человечность» стала главным победителем фестиваля, близка к гротеску. «Розетта» – интересный фильм, но очень простой, и в смысле кинематографии в нем не хватает размаха и тонкости. Дэвид Кроненберг определял лауреатов, руководствуясь завистью и злобой. Дэвид Линч, Джим Джармуш, Атом Эгоян, Рипштейн и я

принадлежим к одной группе независимых режиссеров, даже если мы разного возраста и живем в разных местах. Мы все эксцентричные, странные, сильные личности, так что мы режиссеры одного типа, способные составить конкуренцию Кроненбергу. В его глазах мы были конкурентами. В вечер вручения призов я хотел бы разделить приз за режиссуру с Джармушем, Рипштейном, Дэвидом Линчем и Атомом Эгояном, я знал, что их фильмы интересны с точки зрения постановки, даже не видя их. Я не ошибся. «Простая история», в частности, фильм очень глубокий.

Полемика вокруг премий, например, сконцентрировалась на премии за игру актеров, отданной непрофессионалам. Что ты думаешь об этом выборе?

Естественно, вполне возможно наградить непрофессионала. Но если решаешь разделить приз, как это сделало жюри Кроненберга, надо это сделать так, чтобы обозначить два возможных пути, два различных способа стать актером. «Розетта» – это один из вариантов: молодая женщина, дебютировавшая в кино и играющая, кстати, не особенно выразительно, персонажа, который большего и не требует. Но наряду с этим выбором надо было бы оставить противоположный вариант: актрису, осознающую свои технические возможности, владеющую всеми регистрами, эмоционально обогащающую свою героиню, чего в моем фильме было довольно много. Решение же вручить приз двум девушкам-дебютанткам кажется мне жестом, полным инфантильной злобы.

Неуверенность, которую ты ощущал в момент выхода «Все о моей матери», была связана и с многочисленными имеющимися в фильме недомолвками. На самом деле они не затрудняли понимание, не мешали восприятию.

Да, думаю, что эти значительные лакуны даже сделали фильм более легким для публики. Сегодня я уже ощущаю гораздо большую удовлетворенность и уверенность в этой манере повествования, чем в момент выхода фильма. Я постепенно открываю силу того, что не видно. Я имею в виду не то, что за кадром, вне поля зрения, но то, о чем не рассказывают, что не показывают. Например, во «Все о моей матери» Мануэла узнает о смерти своего сына и подписывает разрешение на пересадку органов; между этим моментом и ее отъездом в Барселону проходит почти месяц. Но мы видим всего две сцены: одну в больнице Коронье, где она смотрит на человека, получившего сердце Эстебана, и у нее дома, когда она смотрит на пустую комнату Эстебана. За этот месяц происходит много событий: отъезд в Коронье, где Мануэла две недели ждет выхода человека,

получившего сердце ее сына, затем ее возвращение в Мадрид. Полностью раздавленная, она приходит домой, и коридор, ведущий в комнату Эстебана, кажется ей ужасно длинным. Все это я описываю в двух сценах, где присутствует Мануэла. Затем ее снова видят с подругой, а затем уже в поезде в Барселону. Все эти решения, эти пропуски соответствуют тому, что американцы называют *artymovies,* кино искусства и проб, но это стало чем-то очень прозрачным и очень популярным.

Именно эти решения главным образом и использовались при написании сценария, при съемках или при монтаже?

Монтаж был очень трудным, потому что фильм снимали именно так, с лакунами. Так что у нас не было других дублей. И фильм снимался так, как был написан. Когда пишу сценарий, я все меньше стараюсь выдавать просто техническую информацию: Мануэла выходит на улицу, она ждет такси, едет на вокзал… Все установочные кадры меня раздражают, мне хочется найти главное, начиная со сценария. Так что решения можно искать везде. Но каждый этап работы делает их более радикальными.

В то же время съемки остаются самым решающим этапом – из-за ритма, темпа сцен: сколько времени Мануэла должна оставаться в дверях комнаты Эстебана, чтобы это было правдоподобно? Это очень трудно определить. Нельзя сделать три разных кадра и комбинировать их, чтобы найти хороший темп: этот темп должен быть внутри планов. Ритм, дыхание фильма надо найти с самого начала съемок.

Постсинхронизация является этапом, когда ты можешь еще сделать выбор или же его изменить?

Нет, я использую ее крайне редко и пытаюсь сделать все, чтобы ее избежать. А снимая «Все о моей матери», мы много репетировали, и я сделал много дублей. Репетировали мы, как театральную пьесу, все актеры присутствовали, даже когда камера их не показывала. Театральной игре свойственна непосредственность, близкая к натурализму. Например, та разновидность натурализма – или же того, что таковым кажется, – которая присутствует в «Тайнах и лжи» Майка Ли, где все представляется таким непосредственным, тоже идет из театра. Я говорил об этом с Майком Ли, и он подтвердил мои мысли: все сцены его фильма репетировались десятки раз, очень тщательно, в присутствии актеров. Так что здесь технику трудно назвать натуралистической. Это не «Мотор! Будьте естественны!».

Что тебе не нравится в постсинхронизации?

Начнем с того, что я клаустрофоб и не могу оставаться часами перед экраном в студии, для этого мне не хватает терпения, которое есть во время съемок, когда я прошу сыграть

сцену двадцать раз. Жаль, потому что Дубляж иногда позволяет делать великие вещи, полностью изменить и переписать фильм. Феллини прекрасно это умел, а в Испании Берланга тоже очень удачно этим пользуется. Он иногда снимает, даже не закончив сценарий. Я думаю, что дубляж интересен лишь в случае, когда весь фильм дублируется целиком. Тогда это как музыка. Но что касается меня, ничто не может сравниться с тем, что исходит от тел, с силой прямого выражения. Иногда мне приходится дублировать сцены, потому что реплик не слышно, но это меня никогда не удовлетворяет. Мне не удается смешивать голоса, записанные на камеру, с голосами дублеров. У них разные оттенки, а что касается дубляжа, то там актеры играют не по-настоящему и там тоже не хватает деталей.

Благодаря постсинхронизации ты ввел неожиданные волнующие или же комические сцены в «Женщин на грани нервного срыва» и в «Закон желания». Вот почему я думал, что ты часто это делаешь. Но это интересовало тебя только как драматическая ситуация.

Да, как драматическая ситуация постсинхронизация очень меня интересовала. И также как возможность ввести в один фильм другой.

Раз недомолвки ничуть не испортили «Все о моей матери», а даже, возможно, по твоим словам, облегчили фильм для восприятия, не хочешь ли ты сделать свою манеру повествования еще более смелой?

Да, но я не могу быть уверен, что смелость всегда приносит плоды. «Все о моей матери» придал мне уверенности, но я хочу делать то, чего никогда не делал, и эта мысль возбуждает меня и беспокоит одновременно. Сейчас я пишу новый сценарий и очень быстро продвигаюсь – это значит, что я пишу быстро уже пятнадцать дней, после того как два года собирал заметки. Я бы хотел, чтобы это был сценарий моего будущего фильма, но мне не удается понять, что это: нечто абсолютно великолепное или же абсолютно нелепое. А может быть, и то и другое вместе. Зависит от того, как это снимать. Во всяком случае, я знаю, что это очень рискованный материал. Вчера вечером я думал, что, возможно, если бы я действительно хотел снять этот сценарий, я бы сделал это под чужим именем. Все в мире будут знать, что это сделал я, но под другим именем. Я буду чувствовать себя более свободным, и для меня уже будет не так важно понять – замечательно это или нелепо. Я развиваю этот проект и другой одновременно, и они оба рискованны с точки зрения тем, персонажей и того, что они говорят, и также с точки зрения повествования и ритма. Повествование полностью противоположно тому, что происходит

в фильме «Все о моей матери», разные временные планы перемешаны, персонажи много говорят, и очень мало действия.

Может быть, это экранизация романа Пита Декстера «Газетчик»?

Нет, этот проект на настоящий момент отложен. Сценарий хороший, но я не чувствую необходимости ехать в Соединенные Штаты, чтобы его снять, а «Газетчик» не вызывает у меня той же страсти, как истории, которые я пишу в этот момент. Во всяком случае, этот сценарий нуждается в доработке. Очень важно иметь настолько сильный сценарий, насколько возможно.

Когда ты говоришь о том, что делаешь нечто новое, как это понимать?

Сложно говорить об этом, ведь любой фильм, даже римейк, приносит режиссеру что-то новое. Я перескажу тебе сценарий, который пишу сейчас, и ты поймешь, что здесь нового. История представлена в изложении героев, которые рассказывают все это, пока нет действия, в пассивные моменты. Она раскрывается в монологах, почти антидраматических, в том смысле, что с персонажами ничего не происходит. В то же время в повествование вкраплены зрелищные моменты. Например, персонаж, с которого начинается фильм, присутствует на очень выразительном балете, а в следующем эпизоде он пересказывает этот балет девушке, которая вроде бы спит в кровати. Но на самом деле она в коме. Две истории встречаются. В тот момент, когда этот мужчина, санитар, смотрел балет, другой мужчина, более пожилой, тоже присутствовал на этом спектакле и переживал такие сильные чувства, что чуть не плакал. Санитар тоже рассказывает об этом девушке, которая в коме, при этом моет ей волосы, меняет белье, то есть делает все, что обычно делают с больными, находящимися в коме. Сценарий, таким образом, разворачивается вокруг этих ежедневных больничных забот и рассказов, всего того, что санитар говорит девушке, а он говорит с ней все время, в основном о танцевальных спектаклях и о фильмах, потому что он также много ходит в кино. Этот ежедневный ритуал прерывается приходом пожилого человека, который плакал, когда смотрел балет; он привозит в больницу молодую женщину-тореро, которая была серьезно ранена и впала в кому. Это его любовница. Девушка, которой занимается санитар, по-прежнему здесь, и она прекрасна: во время пребывания в коме она стала женщиной, ведь ее госпитализировали в шестнадцать лет, а теперь ей двадцать. Она расцвела на глазах у санитара, который с ней говорил, и это великолепная женщина. Когда пожилой мужчина проходит мимо ее комнаты и видит на кровати эту обнаженную женщину, для

него это самое волнующее видение, явление, какое он когда-либо видел. Санитар просит его войти. Двое мужчин начинают разговаривать, и становится понятно, что пожилой мужчина чувствует себя виновным в несчастном случае во время корриды, жертвой которого стала его любовница. Санитар объясняет ему, что он может говорить и рассказать все, что чувствует, этой молодой женщине-тореро. Мужчина не понимает как, тогда санитар ему говорит: женщины – это тайна, а в таком состоянии – тайна еще большая. Он говорит совершенно серьезно, но это может выглядеть как волнующе, так и нелепо. Мужчина, во всяком случае, следует его совету и пытается говорить со своей подругой. Из монологов двух мужчин мы узнаем историю этих женщин, исключительно через рассказ, или же почти исключительно. Также можно видеть отрывки спектаклей и фильмов, которые смотрят санитар и другой мужчина. Когда санитар идет смотреть «Страну чудес»[8], то рассказывает своей подопечной, молодой женщине, о чем фильм Уинтерботтома, который сильно его взволновал. Он рассказывает о главных героях, о молодой супружеской паре, переживающей штормовую полосу. Молодая женщина беременна, и в тот день, когда собирается рожать, она ссорится со своим другом, и тот уходит. Он не возвращается, и она считает, что он ее бросил. Но он был сбит машиной и увезен в больницу. В ту же больницу она отправляется рожать. В последней сцене фильма они встречаются в больнице: она в кресле и держит своего ребенка на руках, а он тоже в кресле из-за несчастного случая. Увидев его, она начинает на него кричать. Он пытается ей объяснить, что с ним произошло, но больше всего ему хочется посмотреть на своего ребенка, маленькую девочку. Они мирятся, разговаривают и решают назвать дочку Алисой, как «Алиса в стране чудес», надеясь, что у нее будет чудесная жизнь. Санитар рассказывает все это девушке в коме, он очень взволнован, потому что девушку тоже зовут Алисой. Он говорит ей, что, когда смотрел фильм, думал о ней и об ее отце, который тоже, может быть, мечтал о чудесной жизни для нее. Это смесь безумия, одиночества, поэзии, нелепости, тайны, а еще скуки, потому что персонажи все время разговаривают. Но есть также зрелищные моменты, сцены из балета, фильмов, о которых он рассказывает… Мне очень нравится такая идея: двое мужчин, продолжающие свою жизнь с женщинами, которые больше не говорят, но тоже выражают себя, хотя и иначе, чем эти мужчины. Это не просто, но это будоражит.

По различным поводам ты говорил о строгости стиля во «Все о моей матери», о строгости, присущей как постановке, так и актерской игре. Но в этом фильме есть также впечатляющие

сцены. Похоже на чередование, о котором ты только что рассказывал.

Во «Все о моей матери» при переходе от одной главы к другой встречаются самые важные в визуальном смысле, самые блестящие планы. Например, поставленная очень оригинально – смерть Эстебана буквально поражает взгляд. Приезд в Барселону открывает новую главу также очень зрелищным образом. Но внутри каждой главы ты встречаешь Мануэлу, других персонажей, и показаны они очень просто. Но это не означает, что способ легкий. Когда действие снято близким, средним или же крупным планом, и прямым или же обратным планом, в общем, в форме простой постановки, все существенно, все должно быть верным и точным.

Педро Альмодовар
ПОСЛЕДНИЙ СОН МОЕЙ МАТЕРИ

В эту субботу, выйдя на улицу, я обнаружил, что день чудесный, солнечный. Это первый солнечный день без моей матери. Я прячу слезы под стеклами очков. Я часто буду плакать в этот день.

Я не спал прошлую ночь. Я сиротливо бреду, чтобы найти такси, которое привезет меня к южной усыпальнице.

Я не тот сын, который будет часто приезжать и демонстрировать свои чувства, но моя мать была главным персонажем в моей жизни. В своем публичном имени я не поставил рядом с именем моего отца ее имя, как это принято в Испании и как она бы того хотела. «Тебя зовут Педро Альмодовар Кабальеро. Что это за Альмодовар такой?!» – сказала она мне однажды, почти что разозлившись.

«Люди думают, что дети – это лишь на время. Но это длится. Долго. Очень долго». Так говорил Лорка. И матери тоже не на время. И им не нужно ничего особенного, чтобы быть главными, важными, незабываемыми, обучать нас. Матери способны все вынести. Я много узнал о своей матери, при этом ни она, ни я не отдавали себе в этом отчета. Я научился чему-то важному для своей работы, различать вымысел и реальность, и тому, как нужно дополнять реальность вымыслом, чтобы облегчить свою жизнь.

Я вспоминаю мать в разные моменты ее жизни. Самая эпическая часть, возможно, разворачивалась в деревне Бадахоса, Орельяна-ла-Вьеха, это был мост

между двумя большими мирами, где я жил, перед тем как меня поглотил Мадрид: Ла-Манча и Эстремадура.

Даже если мои сестры не любят, когда я об этом говорю, экономическое положение семьи в первое время было очень сложным. Мать всегда проявляла большую изобретательность, я никогда не знал никого, кто мог бы столько всего напридумывать. В Ла-Манче о таких говорят: «Она способна добыть молоко из масленки».

На улице, где нам пришлось жить, не было электричества, невозможно было поддерживать чистоту, пол был глиняный, и вода превращала его в грязь. Улица находилась на выезде из деревни, возникшей возле сланцевой шахты. Не думаю, чтобы девушки могли ходить на высоких каблуках по этим острым камням. Для меня это была не улица, а скорее что-то вроде вестерна.

Жизнь там была суровой, но дешевой. А затем оказалось, что наши соседи – чудесные люди, очень гостеприимные. Они все были неграмотными.

Чтобы дополнить немного к зарплате моего отца, мать начала торговлю чтением и письмом, как в фильме «Центральный вокзал». Мне было восемь лет: обычно именно я писал письма, а она читала те, что получали наши соседи. Часто, слушая тексты, которые читала моя мать, я с удивлением замечал, что они не соответствовали в точности написанному на бумаге: кое-что моя мать придумывала. Соседи этого не знали, ведь она всегда придумывала какое-то продолжение их жизни, и они уходили в восторге от чтения.

Заметив, что моя мать не придерживается оригинального текста, однажды я, вернувшись домой, начал ее упрекать. Я сказал ей: «Почему ты прочитала, что она все время вспоминает о своей бабушке и с ностальгией думает о времени, когда стригла ее на пороге дома, перед тазиком, полным воды, а ведь в письме бабушка даже не упоминается». Она мне ответила: «Но ты видел, как она была довольна?»

Она была права. Моя мать заполняла пробелы в письмах, она читала соседкам то, что они хотели услышать, иногда вещи, о которых автор, возможно, забыл, но которые охотно бы написал.

Эта импровизация была для меня большим уроком. Она устанавливала разницу между вымыслом и реальностью, показывала мне, насколько реальность нуждается в вымысле, чтобы быть более полной, более

приятной, более жизненной.

Моя мать покинула этот мир точно так, как ей хотелось бы это сделать. И это было не случайно, она так решила, я сегодня на кладбище отдаю себе в этом отчет. Двадцать лет назад мать сказала моей старшей сестре Антонии, что пришло время приготовить похоронную одежду.

«Мы отправились на улицу Постас, – рассказывает мне сестра перед телом уже одетой матери. – Купили одежды Святого Антония, коричневого цвета, со шнурком». Мать сказала ей также, что хочет, дабы образ этого святого прикололи ей на грудь. И наплечники Скорбящей Богоматери. И медальон Святого Исидора Мадридского. И четки в руки. «Какие-нибудь мои старые четки, – уточнила она моей сестре, – хорошие пусть останутся вам». (Она думала также о моей сестре Марии Хесус.) Они также купили черную мантилью, чтобы покрыть ей голову, теперь она по бокам спускалась ей до талии.

Я спросил у сестры, что означает эта черная мантилья. Раньше вдовы надевали вуаль из черного газа, очень плотную, чтобы подчеркнуть свое горе и поразившую их утрату. По мере того как шло время и их горе уменьшалось, вуаль становилась короче. Вначале она доходила им до пояса, а под конец лишь до плеч. Это объяснение заставило меня думать, что моя мать хотела, чтобы ее одели как официальную вдову. Мой отец умер двадцать лет тому назад, но естественно, у нее не было другого мужа или другого мужчины. Она также сказала, что хочет быть босиком, без чулок и без обуви. «Если мне свяжут ноги, – сказала она моей сестре, – развяжите их перед тем, как положить в могилу. Там, куда я отправляюсь, не нужны никакие веревки».

Кроме того, она попросила полную мессу, а не только отпустительную молитву. Мы так и сделали, и вся деревня (Кальсада де Калатрева) пришла, чтобы выразить нам *lacabezada,* как называются там соболезнования.

Моя мать была бы счастлива, увидев столько цветов на алтаре и то, что пришла вся деревня. «Вся деревня была там», – самое прекрасное, что можно сказать в подобных обстоятельствах. И так и было. Спасибо, Кальсада!

Она была бы горда тем, как мои сестры и брат,

Антония, Мария Хесус и Агустин, выполнили роль хозяев, как в Мадриде, так и в Кальсаде. Я же ограничился тем, что едва стоял, я почти ничего не видел, вокруг меня все плыло.

Хотя я был утомлен рекламными поездками («Все о моей матери» в этот момент выходит почти во всем мире; к счастью, я решил посвятить фильм ей, как матери и как актрисе; я долго колебался, поскольку не был уверен, что мои фильмы ей нравятся); к счастью, в Мадриде я был рядом с ней. Мы все четверо были с ней. За два часа до того, как все закончилось, Агустин и я пришли навестить ее на полчаса, как было разрешено во время интенсивной терапии, а мои сестры ожидали своей очереди.

Мать спала. Мы разбудили ее. Ее сон был таким интересным и захватывающим, что она так и не могла из него выйти, хотя и говорила с нами в полном сознании. Она спросила, нет ли сейчас грозы, и мы ответили, что нет. Мы спросили, как она себя чувствует, она сказала, что очень хорошо; она спросила у Агустина, как его дети, которые только что вернулись с каникул. Агустин ответил ей, что взял их с собой на этот уик-энд, и они могли бы пообедать вместе. Мать спросила, купил ли он уже продукты для этого обеда, и брат ответил, что да. Я сообщил ей, что должен отправиться в Италию для рекламы своего фильма, но, если она хочет, я останусь в Мадриде. Она сказала мне уезжать, делать то, что я должен. Но больше всего ее беспокоили дети Агустина. Она спросила меня:

«А кто будет заниматься детьми?» Агустин сказал, что не поедет со мной, что остается. Она это одобрила.

Вошла санитарка, сказала, что время нашего визита истекло, и объявила матери, что сейчас принесет ей еду. Моя мать ответила: «Питание не особенно отяготит мое тело». Мне этот ответ показался странным и красивым.

Через три часа она умерла.

Из всего, что она сказала нам во время этого последнего посещения, больше всего мне в память врезался вопрос о грозе. Пятница была солнечной, свет проникал в окно. О какой грозе думала моя мать в своем последнем сне?

Педро Альмодовар Кабальеро.

Пожалуйста, не забудьте поставить мою вторую

фамилию

Опубликовано в «Эль Пайс» и «Ле Монд» в сентябре 1999 года.

А эта постановка похожа на проект, о котором ты только что говорил, и противопоставляется ли она, скажем, тому, как ставилась «Живая плоть»?

Да. В «Живой плоти» я действую вместе с персонажами. К тому же я прямо присутствую там вместе с тремя мужчинами из фильма. Во «Все о моей матери» я пересказываю историю, которая трогает мое сердце, но рассказываю ее как бы со стороны. Ни один персонаж в фильме не представляет меня, только Эстебан, возможно, мог бы быть мной. Но я «представлен» всей тональностью фильма в целом, а это важнее, чем быть представленным как персонаж. Когда я говорю, что веду рассказ со стороны, это не значит – отстраненно: я делаю это всем сердцем. Но это, конечно же, связано с местом, куда я поставил камеру. Во «Все о моей матери» есть один момент, когда я использую субъективную камеру, это в сцене смерти Эстебана. Но в момент съемки я не связал это с тем, о чем сейчас тебе говорю. Другое отличие заключается в том, в «Живой плоти» я многое изменил между тем, что было написано, и конечным монтажом, в то время как все решения первой версии сценария «Все о моей матери» сохранились до самого конца фильма. Думаю, это связано не только с прозрачностью повествования, но и со сдержанностью игры, о которой мы говорили. Ведь история «Все о моей матери» такая же неистовая, почти как эксцентрическая комедия, и, помнится, всякий раз, пытаясь определить фильм, я говорил себе, что это безумие. Я замышлял снять эту безумную историю как драму. Что уже странно – подобно тому, как если бы я решил переделать «Полночь» Митчелла Лайзена, чистый пример эксцентричной комедии, попросив актеров играть совершенно иначе – убедительно, драматично. Я думаю, что в этом как раз заключается успех «Все о моей матери»: несмотря на безумный материал, люди смотрят фильм и чувствуют, что он им очень близок. Люди глубоко чувствуют все, о чем говорит этот фильм, – как материнство, так и способность мужчины дарить жизнь. Люди принимают образ мужчины с женской грудью, они смотрят на это в фильме без предрассудков. В этом моя победа. Поэтому сдержанность была очень важна. К тому же с образом матери, лишившейся сына, следовало быть особо внимательным, чтобы фильм от начала и до конца не оказался залитым слезами. Так что надо было, чтобы эта мать плакала лишь в определенные

моменты, а в остальных подавляла слезы.

Из всего, что привело тебя к «Все о моей матери», наиболее важным кажется «Цветок моей тайны». Именно на уровне этих отношений между внутренним и внешним, свойственных твоим персонажам и всей истории в целом, завязалось что-то новое.

Да, «Цветок моей тайны» – это как фильм-зародыш по отношению к «Все о моей матери». История Мануэлы, впрочем, уже есть в «Цветке моей тайны». Но я как режиссер сделал «Все о моей матери» продолжением «Цветка моей тайны» через связку «Живой плоти».

Есть ли у тебя чувство, что из всех тринадцати фильмов, которые ты снял на сегодняшний день, некоторые больше помогли тебе продвинуться, больше высвободили твое вдохновение или же сформировали твою манеру снимать?

После «Нескромного обаяния порока» у меня появилось чувство, что я действительно начинаю понимать кинематографический язык. Прежде я уже использовал более серьезные приемы, чем те, когда снимал на «Супер-8», но именно «Нескромное обаяние» помогло мне войти в кино. И почти сразу же «За что мне это?» закрепило этот момент. У меня было чувство, что я сделал еще один шаг вперед. Не в техническом отношении – в этой-то области мне пришлось серьезно себя ограничивать: фильм был снят в студии, где мы создали копию семейной квартиры, но в противовес тому, что я просил, мы не смогли двигать стены, и для камеры было очень мало места. Так что я реально был ограничен, и приходилось делать фильм с камерой на штативе, используя это ограничение как прием: в конечном счете это усилило ощущение клаустрофобии и позволило в полной мере показать ее воздействие. Прогресс, которого я добился в «За что мне это?», был в первую очередь личным. Я почувствовал себя более свободным в трактовке сюжета, вдохновленного собственной жизнью, моей семьей, моим общественным слоем. Я также почувствовал большую уверенность и большую радость от того, что руковожу актерами. Ощутил, что совершенно правильно работаю с Кармен, Чус и Вероникой. Именно в «За что мне это?» я начал впервые смешивать драму и комедию, что теперь уже стало почти фирменным знаком. Были в моей карьере моменты, когда я чувствовал, что более заметно продвигаюсь вперед, но, думаю, мои фильмы описывают последовательное действие, причем последующий этап обычно дополняет то, что начал предыдущий. Обычно – но не всегда: «Матадор», снятый после «За что мне это?», несомненно, оставил меня наиболее неудовлетворенным.

Я не так давно его пересмотрел, и фильм снова показался мне

каким-то механическим и теоретическим, не до конца воплощенным, во всяком случае, гораздо меньше, чем «Закон желания», который ты снял сразу же после. Как если бы ты уже начал делать этот фильм в тот момент, когда снимал «Матадора».

Я одновременно написал сценарии обоих фильмов, и мне не терпелось снять сразу оба. Так что по той или иной причине я был очень занят «Законом желания» во время съемок «Матадора», но тем не менее, на мой взгляд, это была интересная история, и в некоторых странах, как, например, Аргентина или Англия, «Матадор» считается самым значительным моим фильмом. Я хотел рассказать легенду, в духе «Ящика Пандоры» (Вильгельм Пабст, 1929), например, к тому же очень изощренным способом. Это не значит, что я не вкладывал в нее себя, к тому же в этом фильме я говорю о смерти, которая меня очень занимает, но в «Матадоре» важнее всего именно этот эстетический поиск и некоторая отстраненность. А у нас не было средств для этой изощренности, не только в экономическом, но и чисто в физическом плане: в актерах отсутствовала та мистическая глубина, которую я искал.

Как ты смотришь сегодня на опыт «Кики» – фильма, получившего в основном плохой прием и просто не понятого критикой и публикой?

«Кика» тесно связана с «Матадором». Эти два фильма очевидно выделяются среди всех, которые я сделал; они рассказывают о конкретных вещах, но не охватывают их из-за проблем, связанных с техникой и с актерами. Даже если в этих фильмах есть что-то, что мне очень нравится. «Кика» стоила мне худших критических статей за мою карьеру, но я недоволен этим фильмом не потому. Снимая его, я вынужден был очень быстро признать, что не могу ничего вытянуть из двух исполнителей мужских ролей, Питера Койота и Алекса Казановаса: они на самом деле не были созданы для персонажей, которых играли. Роль Алекса Казановаса была в сценарии гораздо более интересной, это был очень милый и в то же время отталкивающий юноша. Алексу Казановасу не хватало чувственности для этой роли. У меня также были проблемы с техникой. Я просил у оператора новых решений, ведь «Кика» – это фильм, в котором можно играть с видео, используя персонаж Виктории. Все показанные мне пробы с видео были плохими, я хотел контролировать эти видеоэпизоды и иметь возможность работать со светом, но это было невозможно, и мне пришлось отказаться от многих идей постановки, потеряв много времени. С точки зрения визуальной фильм оставил меня неудовлетворенным.

А вот «Женщины на грани нервного срыва», наоборот, вызывают ощущение, что ты снял именно то, что хотел и что задумал.

Да, несомненно, этот фильм ближе всего к тому, что я обдумывал и замыслил перед съемками. По другим причинам и «Закон желания» является для меня главным фильмом. Я бы хотел иметь возможность снимать каждые десять лет по такому фильму: разделять персонажей пополам, разглядывать их и иметь актеров, которые хотят и могут это сыграть. Эта обнаженная чувственность почти присутствует в «Живой плоти», и мне бы очень не хотелось ее терять.

Через главного героя, режиссера, «Закон желания» дает как бы определение того, кто такой режиссер: некто, кто не может получить то, что хочет, если только не снимает сам. Это становится понятным в фильме, когда режиссер пишет своему возлюбленному письмо, которое хотел бы от него получить. Ты себя видишь как режиссера именно в таком определении?

Очень многое сближает меня с режиссером из «Закона желания», но у нас совершенно разное отношение к реальности. В «Законе желания» режиссер хочет сделать реальность совершенной, и он также является режиссером собственной жизни, это видно из упомянутого тобой эпизода. А я делаю фильмы, которые берут свое начало в реальности, но они не являются реалистическим изучением нравов. Реальность дает мне первую строчку сценария, но вторую я придумываю сам. А эта вторая строчка лишь драматически усовершенствует реальность: она не делает ее лучше или же красивее, но делает ее более интересной с кинематографической точки зрения. Например, для «Высоких каблуков» первая строчка сценария была взята мною из реальности: телеведущая объявляет об убийстве. И тут же появляется вторая строчка: ведущая прямо признается, что она убийца. И вторую от первой отделяет гораздо большая драматическая напряженность. Режиссер в «Законе желания» хочет, чтобы первая строчка, которую он пишет, уже была совершенной, лучшей и более красивой, чем реальность. Но в конечном счете вторая строчка, которую он пишет, с которой начинается вымысел, превращается в своего рода наказание: придуманная им история становится реальностью и обращается против него. Это действительно совершенно отличный от моего подход к реальности. Когда я пишу, меня редко вдохновляют анекдоты или же пережитые мною самим ситуации. Это никогда не проходит. В «Законе желания», впрочем, я хотел придать режиссеру еще больше моих черт, но сценарий отбросил все эти пришедшие из реальности элементы, не знаю почему.

Режиссер из «Закона желания», во всяком случае, не получает того, что хочет, снимая сам, ты согласен?

Да, в этом смысле режиссер подобен Богу. Он руководит всем происходящим. Но тогда возникают вопросы: как он контролирует то, что создал? Чего тебе стоило сделать это? Как ты был опечален, когда увидел результат?

Ты говоришь, что в твоих сценариях нет ни анекдотов, ни слишком личных деталей. Но «Все о моей матери» – это фильм, где чувствуются пересечения, сближения с твоей личной жизнью, даже если это не выражается в автобиографических историях.

Да, все, что я чувствую, я целиком выразил в этом фильме, который в этом смысле так же автобиографичен, как и какой-нибудь фильм о режиссере из Ла-Манчи, который только что получил «Оскара». «Все о моей матери» рассказывает о том, как я стал зрителем, и о том, как я стал режиссером. Мне нравится думать, что мое воспитание как зрителя было вызвано экранизациями Теннеси Уильямса, особенно «Трамваем „Желание"». «Желание» – это название нашего продюсерского общества, это ключевое слово для названия одного из моих фильмов, и оно также присутствует во всех других. В интервью, которое мы сделали про «Все о моей матери», я говорил о задуманном мною проекте снять фильм о своей матери, фильм, где я бы просто снимал, как она говорит, ради удовольствия слышать, как она читает тексты, которые мне нравятся больше всего. Один из текстов, которые мне бы хотелось от нее услышать, – это предисловие к «Музыке для хамелеонов» Капоте, и я вставил его во «Все о моей матери», где Мануэла читает его Эстебану. Это пример, показывающий, что я весь в этом фильме, мои желания, мое видение мира – всё там, не в виде анекдотов, но в виде чувств. Лолино желание быть отцом – это желание, которое я начал чувствовать начиная с сорока лет. Как я только что сказал, нет персонажа, который бы представлял меня, но я присутствую во всех.

Уход твоей матери всего через несколько месяцев после появления фильма, кажется, придал еще больший смысл истории, рассказанной тобою во «Все о моей матери», как и самому названию.

Я думаю, что отсутствие моей матери, которую знали все, много сделало для фильма. Это заставило людей смотреть фильм и даже наградить его, позволило сентиментальности многих – и не знаю, хорошо это или плохо, – найти в фильме возможный отголосок. Я же очень счастлив, что посвятил фильм своей матери, потому что до сих пор все время стеснялся это сделать. Я хотел посвятить ей «За что мне это?», ведь это был фильм о

героической матери, об эпическом материнском чувстве, но не сделал этого, поскольку не был уверен, что фильм ей понравится.

Текст, написанный тобою после ее смерти, прекрасен: ты повторяешь последние слова своей матери, которая говорила перед смертью о грозе над Мадридом, и эти слова связаны с воображаемым, с вымыслом.

Этот текст был как бы письмом, связанным с реальностью, продиктованным реальностью, которую моя мать только что покинула. Все, что я написал, правда. Мать действительно говорила нам о грозе, хотя в голубом небе светило солнце, и я спросил себя, какую грозу она имеет в виду. А эта невидимая гроза представляет, как ты говоришь, вымысел, который каждый создает для себя сам, который дарят нам и который дарим мы. Эта гроза символизирует также тайну смерти, невидимого мира. Это письмо стало чуть ли не литературным произведением, но я написал его просто как отчет о событиях, происшедших за двадцать четыре часа, предшествовавших смерти моей матери. Многого из случившегося я до тех пор не знал. Я обнаружил, например, как моя старшая сестра приготовила тело матери после смерти, с черной вуалью, оставив ее в гробу босиком, ведь так они решили вместе. Моя мать хотела прийти в другой мир в черном, как полагается вдове, и она хотела быть босиком, потому что не знала, куда попадет, но хотела облегчить себе этот переход.

Для тебя тоже важна религия?

Нет, я верю в обычаи, но не в то, что за ними что-то стоит. В день, когда хоронили мою мать, мы прибыли в деревню к вечеру, и кюре предложил произнести короткую мессу, чтобы мы не задерживались на кладбище слишком поздно. Но мать просила сестру отслужить полную мессу, с пением и прочим. Так что мы сделали, как она хотела, и затем, также по ее желанию, отблагодарили всех жителей деревни за то, что они выразили нам свои соболезнования. Таков обычай. Моя мать была верующей, на испанский манер, очень своеобразный, не духовный, но материальный и практичный. Идолопоклоннический более, чем трансцендентный. Моя мать много молилась Святому Антонию и делала ему подношения, но она просила его также о совершенно конкретных вещах, почти как работницу, которую просят сходить за хлебом. Я отчасти показал это в «За что мне это?», все очень живое, и мне нравится такая форма религии. Испанцы ходят в церковь, но их религия в первую очередь домашняя, со святыми, которым они поклоняются дома.

Возвращение в деревню, о котором ты рассказываешь, напоминает мне другое: как возвращаются в деревню, еще при

жизни, многие персонажи твоих фильмов. Как Нина из «Все о моей матери»: именно об этом рассказывает Аградо в последней сцене фильма. А что такое для тебя возвращение в деревню?

Ты написал текст, о котором мы говорили, в момент смерти твоей матери. Совсем недавно ты написал дневник своей поездки в Голливуд перед вручением «Золотого глобуса», и этот дневник был опубликован в Испании в приложении к «Эль Пайс». Многие обстоятельства твоей жизни сопровождаются письменным творчеством: это что, диалог с реальностью?

Да, это способ запоминать действительность. Как дополнение. Как эскизы художников. Мои эскизы всегда имеют литературную форму. В общем, когда режиссеры говорят о том, что подсказало им идею фильма, желание снять какую-то сцену, они описывают картину. А эта картина приводит их к истории. Для меня в начале всегда стоят слова, речи, именно история подводит меня к эпизодам фильма.

Подобно тому, как слова телеведущей заставляют тебя вообразить сюжет «Высоких каблуков», эту первую строчку, о которой ты рассказывал.

Да, это исходный эпизод фильма, но он не является стартом. Начиная с момента, когда эта женщина в прямом телеэфире признается, что убила своего мужа, я пытаюсь понять, кто она такая, и это приводит меня к тому, что я сделал и что произошло потом. Фильм организуется вокруг первой идеи. Забавно, но для всех моих фильмов отправной идеей является сцена, которая затем попадает в середину фильма. Например, исходный эпизод «Цветка моей тайны» – это сцена, в которой персонаж Марисы вновь встречается со своим мужем и ссорится с ним. Это первое, что я написал, а затем спросил себя, как эта женщина дошла до такого и как она выпутается. Я ищу места, где жил этот персонаж, побочных героев, которых связывают с главным какие-то отношения… Это как работа следователя: я иду по следам, которые сам придумал. Именно в этом заключается механика письма, и для писателей, думаю, тоже. Это таинственный процесс, но, в общем, для меня все происходит именно так. Иногда это занимает два месяца, а иногда четыре года. Но исходный, «зародышевый», эпизод должен всегда быть сильным. Как отдельный короткометражный фильм. И он должен поднимать важные для меня вопросы. Иногда я не нахожу ответов на них, но нахожу другие вещи, которые мне нравятся, а я все записываю. И когда у меня набирается много записей, я действительно начинаю писать сценарий. Но даже все вместе «зародышевые» эпизоды еще не являются фильмом, даже если они очень сильные; у меня всегда больше историй, чем я могу развить.

А ты когда-нибудь опубликуешь истории, которые не сумел снять?

Иногда мне хочется издать книгу, собранную из заметок, которые я делаю перед тем, как начать писать, но это было бы слишком легко. Я пишу, когда чувствую потребность, но не для того, чтобы делать книги. «Патти Дифуса» была идеей издателя, который захотел соединить все мои тексты, но я никогда не думал, что из них можно сделать книгу. Текст, который я написал о моей матери, пришел мне в голову в совершенно конкретный момент, и я захотел написать его сам, дать собственное представление о смерти матери, вместо того чтобы это сделали другие. Это то же самое, что мой американский дневник: «Эль Пайс» хотел послать журналиста, который бы следовал за мной во время этого путешествия, но я предпочел написать все сам, чтобы никто за мной постоянно не следил. В конечном счете написание этого дневника оказалось для меня гораздо более серьезным опытом, чем я думал. Это меня очень развлекло и помогло немного отстраниться от того, что я там делал. Каждый день происходила куча всего, а эти заметки позволяли мне посмеяться над ситуацией и над самим собой. Этот американский дневник – хроника профессионального получателя призов. Если ты не смеешься над такими вещами, в конечном счете они оборачиваются против тебя и взрываются прямо у тебя в руках.

Иногда я видел тебя с маленькой видеокамерой: это тоже для того, чтобы делать заметки, наброски?

Если бы мне было сейчас восемнадцать, я бы начал снимать на видео. Но это было бы не так интересно, как снимать на «Супер-8»: у восьмимиллиметрового кино есть все элементы тридцатипятимиллиметрового. Надо резать пленку для монтажа, там есть очень маленькая, но настоящая звуковая дорожка. И картинка не такая плоская, как у видео, можно использовать световые эффекты. Для заметок видеокамера кажется идеальной, но я предпочитаю использовать фотоаппарат. Чтобы создать план фильма, я делаю визуальные заметки в форме фотографий.

Среди твоих фотографий много автопортретов.

С одной стороны, это от желания видеть, как я изменяюсь каждый месяц. Но в первую очередь это результат одиночества: я бываю всюду, но обычно со мной нет никого, кто мог бы меня заснять, вот я и делаю автопортреты. А теперь это стало рефлексом, который заставляет меня замечать все блестящие и отражающие поверхности, которые я хочу снять: капоты машин, окна зданий, зеркала и, конечно же, экран телевизора… Во всяком случае, мои фотографии не имеют художественной ценности. Надо, чтобы граница между тем, кто является

фотографом, и тем, кто просто делает фотографии, оставалась четкой.

Оскар Марине, которому принадлежит идея афиши «Все о моей матери», рассказывал, как ты был озабочен тем, чтобы эта афиша смогла «работать» во всем мире. Тебя действительно заботит возможность диалога с целым миром?

Я всегда хотел, чтобы афиши моих фильмов использовались во всех странах, но у дистрибьютеров есть возможность менять оригинальную афишу, и они, делают это почти систематически, по абсурдным причинам. Я всегда пытался вступать в контакт с разными людьми посредством оригинальных афиш к моим фильмам, а когда мне это не удавалось, это было из-за дурного вкуса дистрибьютеров. К счастью, афишу «Все о моей матери» они не изменили.

А тебе приходило в голову, что через свои фильмы, продолжая утверждать свой личный мир, ты можешь беседовать с самыми разными людьми?

У меня такое впечатление, что да. Но это почти чудо, если фильм воспринимают со всеми вложенными в него режиссером намерениями. Мы все очень сложные люди, и каждый из нас видит фильм по-своему, через призму собственной истории. Но я думаю, что в моих фильмах есть некоторые основные элементы, которые все знают, понимают и могут прочувствовать. Речь идет не о претенциозности, не о том, что мне удалось именно то, чего я хотел, но у меня впечатление, что существуют важные элементы меня самого, которые могут понять все, причем во всем мире. Кульминационной точкой в этом смысле стал фильм «Все о моей матери», который вызывает одинаковые эмоции в разных странах и на разных языках. Это меня удивило, поскольку я часто прибегаю к языку как к средству выражения, повествования и для характеристики персонажей. Это очень сильный и очень хрупкий элемент, ведь как только фильм выходит на рынок, его разговорный язык подвергается различным искажениям… Но «Все о моей матери» смог преодолеть все эти искажения, дубляж и субтитры, и это меня очень удивило.

Когда ты получил приз за режиссуру в Каннах и когда ты получил «Оскара», то есть в миг международного признания, ты говорил об испанской публике и посвятил ей эти призы. Это было способом заявить, что ты всегда помнишь о своем происхождении и не забываешь ощущения реальности?

В Каннах я хотел поприветствовать испанскую публику, потому что она была моей первой публикой и именно благодаря ей я продолжал делать фильмы. Я начал снимать, когда Испания стала демократической, а демократия – это еще один элемент, без

которого я бы не стал режиссером. Что же касается «Оскара», то у меня был долг по отношению к Испании, я чувствовал в своей стране ужасное давление, ведь уже было решено, что мой фильм получит «Оскара» еще до того, как премию вручили. Я знал, что половина страны сидит перед телевизором, а там было еще шесть часов утра, и я хотел поприветствовать всех, кто проснулся ради меня в это время. Я также объяснил, что обязан этим призом нашей деревне и моим сестрам. Я хотел показать, что принадлежу к другой культуре, и мне казалось забавным сказать этим людям из Голливуда, специалистам по промоушну: «Посмотрите-ка на деревню, где живут мои сестры, это они добились „Оскара": поставили свечи всем святым». Я начал перечислять этих святых, которым мои сестры поставили свечи, но тут заиграла музыка, и, думаю, никто ничего не понял. Я, во всяком случае, хотел посвятить этого «Оскара» также моим двум сестрам, ибо я никогда не говорю о них на этих церемониях, а все про Агустина. Я действительно боялся не получить этого «Оскара», но не из-за себя, я не потерял из-за этого голову, но потому, что в Испании это стало навязчивой идеей. А ожидание длилось долго, четыре месяца. Так что это было как освобождение: «Этот „Оскар" для вас!»

В этом году ты отмечаешь двадцать лет «Пепи, Люси, Бом…». Это радостный юбилей…

Да, это прекрасно, особенно потому, что «Пепи…» не тот фильм, которому могла быть уготована именно такая жизнь. Этот фильм не предназначался для показа во всем мире. Это фильм человека, который еще не научился делать кино, но снял его с самой большой радостью и страстью. Этот фильм мог бы быть подвергнут остракизму, но его судьба сложилась совершенно иначе. Я думаю, что этот двадцатилетний юбилей доставит удовольствие многим людям, и также думаю, что многие люди почувствовали себя награжденными, когда фильму «Все о моей матери» дали «Оскара». Это «Оскар» за кино, которое идет в противовес менталитету большинства. Мои фильмы являются маргинальными, я говорю не об экономической маргинальное™, но о той, что объединяет людей, которые видят мир не так, как студии.

Все те, кто не мыслит рыночными понятиями, смогли получить «Оскара» вместе со мной. Конечно же, этот «Оскар» дали фильму, который имел большой успех в Соединенных Штатах, но этот фильм все же является редким, странным для американцев. Через этот «Оскар» что-то переходит ко всем необычным людям, ко всем «фрикам». Многие говорили мне, что идентифицировали себя с этим призом, эти люди хотят продолжать работать, не

подчиняясь рынку.

Так вот что заставляет тебя хранить верность этому духу…

Я не хочу особенно об этом говорить, так я в конце концов стану примером. Моральным примером. И это меня пугает. Поскольку я и вправду моральный пример. Несмотря ни на что. Моя траектория именно такова: делай то, что хочешь, доверься самому себе, будь терпеливым, не продавайся – и ты получишь лучшее. Но я не следовал этой траектории только по моральным причинам. Я следовал ей потому, что мне этого хотелось, я хотел делать именно это.

Время тайн
«Поговори с ней» (2002)
«Дурное воспитание» (2004)

Красный занавес торжественных церемоний вымысла опускается в конце «Все о моей матери» и поднимается над «Поговори с ней». От фильма к фильму Альмодовар вычерчивает живую траекторию, такую же органическую, как линии на руке, и такую же таинственную. Все продолжается, и все в то же время меняется. «Поговори с ней» отправляется к романтическим неизведанным берегам: диалог между двумя бродячими душами; одинокие люди, несущие как возможное проклятие свою потребность любить, и недоступные женщины, которые, кажется, достижимы лишь в воспоминаниях прошлого, мечтах или мертвенном сне, куда они погрузились. В «Дурном воспитании» столкновение персонажей превращается в загадочный балет. К режиссеру приходит актер-сценарист, который приносит ему рассказ «Визит». Вместе они начинают писать сценарий. Но, продвигаясь вперед, они оказываются позади, ближе к воспоминаниям о своем религиозном воспитании, и между ними вклинивается третий персонаж, начиная вести двойную или тройную игру. Альмодовар возвращается к своим излюбленным лабиринтам вымысла, но исследует их с удивительным мастерством рассказчика, которое дало ему время. И с желанием отыскать или спрятать там какую-то тайну. Желание человеческого существа, с его жизненной силой и его близостью к смерти, погруженного в глубину ночи и в чудо.

Судя по «Дурному воспитанию» и «Поговори с ней», в твоей режиссерской манере или же в твоей личной чувственной жизни что-то изменилось.

Да, именно это многие люди утверждали после выхода «Поговори с ней»: это фильм нового Альмодовара, нуждающийся в полном переосмыслении. Действительно, это другой фильм, как и «Дурное воспитание», я знаю. Но все мои фильмы являются разными, и все мои фильмы имеют что-то общее. Может быть, на сей раз отличается именно общая тональность. Эти два последних фильма выстроены как будто очень тихо, очень просто, в то время

как в каждом из них заключается больше, чем в предыдущих.

Во всяком случае, мне они кажутся очень близкими. Может быть, их связывает способ написания, построения?

В каждом есть элементы, идущие из прошлого, то, что было написано уже давно. В «Поговори с ней» это немой фильм «Уменьшившийся любовник», а в «Дурном воспитании» присутствует десятистраничный рассказ, который был как бы зародышем того, что стало «Визитом», то есть рассказа, написанного Игнасио. Другая связь между этими фильмами заключается в том, что всякий раз при создании персонажа я делал отсылку к Патрисии Хайсмит. В «Дурном воспитании» Хуан, которого играет Гаэль Гарсиа Берналь, использует в качестве образца Рипли, которого играет Ален Делон в «На ярком солнце». Это преступник без малейших угрызений совести, что дает ему огромную силу. Но он полностью отличается от тех преступников, которых снимал, например, экспрессионист Фриц Ланг: у Хуана очаровательное лицо, никак не позволяющее предположить его истинную натуру. Зло в романах Патрисии Хайсмит никогда не является очевидным. Ее убийцы прекрасно умеют вписываться в общество, и их узнают только их жертвы. Вот эта фраза пугает: их узнают только их жертвы! В Хуане есть эта аморальная сторона неуловимых персонажей Хайсмит, кроме того, он является классической фигурой фильма-нуар, роковой женщиной. То есть, когда другие персонажи вступают с ним в контакт, он воплощает для них рок, в самом мрачном и трагическом смысле.

В «Поговори с ней» я цитирую Патрисию Хайсмит устами Бениньо, который одновременно является полной противоположностью персонажа Хайсмит. В одном из своих романов «Эта сладкая слабость» она рассказывает историю человека, который подстраивает всю свою жизнь под девушку, которую видел всего лишь один раз. Он покупает для нее дом и действительно начинает какую-то параллельную жизнь, где эта девушка занимает главное место. Это психопат, и его безумие может стать опасным для других. В «Поговори с ней» Бениньо построил для себя параллельную жизнь с женщиной, с которой на самом деле не связан, с Алисией. Этот параллельный мир действительно стал его миром. Бениньо может вписаться в мир других людей, потому что для этого существуют разные мостики, но у него все время такое чувство, что он совершает уступку, когда должен покинуть свой мир. Он безумен, но в основе лежит добро, это добрый психопат. Его нравственное чувство отличается от нашего, это невинный человек, который не повзрослел в своем параллельном мире. Он всегда занимался своей матерью, и с тех

пор, как она умерла, он занимается Алисией, которая в каком-то смысле ее заменяет. Но он влюбляется в нее, и это его буквально переворачивает. Как ребенок, который не готов пережить взрослую любовь. В «Поговори с ней» Бениньо – некто вроде ангела. А в «Дурном воспитании» Анхель – потому что Хуан хочет, чтобы его называли именно так, – тоже ангел, но ангел извращенный. Конечно, это не единственная параллель, которую можно провести между двумя фильмами. В обоих рассказываются истории мужчин. В «Дурном воспитании» нет настоящего женского персонажа, и даже если в «Поговори с ней» их там целых две, эти женщины не говорят, не двигаются. Несмотря ни на что, они воспринимаются окружающими так, как если бы активно действовали. Именно это меня интересовало.

Одна из самых поразительных связей между этими фильмами заключается в том, что они оба сосредоточены вокруг какой-то тайны. Как забеременела Алисия в «Поговори с ней» и как умер Игнасио в «Дурном воспитании». Именно это, по-моему, изменилось в твоих фильмах: они стали куда более таинственными. Ты сознательно выбрал этот путь?

Нет, я обнаружил эту более тайную чувственность, и она почти бессознательно стала во мне развиваться. Мне очень тяжело это объяснить, оформить словами это тайное измерение. Это должно доказывать, что оно на самом деле таково. В «Поговори с ней» тайна окутывает чудо: Алисия возвращается к жизни. В «Дурном воспитании» тайна окутывает трагедию, убийство Игнасио. И то и другое события остаются в конечном счете окруженными некой тайной.

Оба фильма исследуют эту тайную чувственность, используя в том числе и новую форму повествования: история как будто складывается и разворачивается, развивает свою логику и загадочную грацию. Явилось ли умение создавать такие конструкции неким результатом поисков, которые ты проводил в других своих фильмах?

Для меня эта форма повествования была настоящим вызовом, удовольствием, а также лучшим способом рассказать эти две истории. И мне действительно было трудно этого добиться.

Фильмы не производят впечатления трудоемкости.

Это было трудно для меня, и тем лучше, но так не должно быть для зрителя. Я еще держусь за эту старую идею Росселини: для зрителя фильмы должны быть прозрачными.

Но ты мне говорил, что со второго раза «Дурное воспитание» смотрится лучше, чем с первого, и я тоже это почувствовал.

Да, потому что есть огромное количество историй, которых в фильме не видно, но которые нашли там свой отголосок. А этот

отголосок лучше слышен при втором просмотре. Выходит, что, говоря о «Дурном воспитании», я обязан ссылаться на все версии его сценария. По меньшей мере на десять последних из двадцати, которые я написал. Я спрашиваю себя иногда: а может, и надо было сделать фильм на три часа, в двух частях, каждая по полтора часа, как я одно время собирался? Там были интересные вещи, особенно в первой части, от которых пришлось отказаться, и они остались лишь в виде каких-то теней. Фильм, который я снял в конечном счете, является как бы результатом химической реакции, настоящим осадком, когда элементы концентрируются до получения дистиллята. Это как если бы я написал эквивалент хребта Анд, целую горную цепь, начиная с долин и до самых вершин. Но в «Дурнем воспитании» осталась лишь линия хребтов. Поскольку основа очень мощная – она ведь была записана, – думаю, она все же проступает в фильме. Я предложил своему брату Агустину выпустить «Дурное воспитание» в двух частях. Первой был бы фильм в том виде, как он существует сегодня. А вторая часть, которая вышла бы через полгода, была бы также «Дурным воспитанием». Люди снова направились бы в залы, но увидели бы уже совсем другое: на втором просмотре они бы увидели всю скрытую часть фильма.

Мы говорили о твоем использовании умолчаний, иногда радикальном, в связи со «Все о моей матери». И этоснова присутствует в двух твоих последних фильмах, но переходы от прошлого к настоящему и обратно добавляют в них ощущение глубины.

Правда, похоже, я специализируюсь на подобного рода повествовании. Я действительно доволен тем, как воспринимаются недомолвки в «Дурном воспитании»: они соответствуют моментам, размытым в темноте, что и дает, я думаю, ощущение глубины. Это как черные дыры, которые буквально придают фильму глубину, причем мрачную глубину. В сценарии я объяснил эти размытости в темноте, они появляются в совершенно конкретные моменты.

Мне кажется, можно было бы связать это развитие повествования и тот факт, что многие писатели захотели написать про «Поговори с ней» и «Дурное воспитание». В частности, я имею в виду Хуана Мануэля из «Прада», который в испанском ежедневнике «ABC» связал «Поговори с ней» с литературной традицией любви к мертвым или спящим женщинам, отсылая к Эдгару По и Кавабате.

Я был поражен этими выступлениями писателей. Подобное нечасто случается. Одно из объяснений, вероятно, в том, что в моих двух последних фильмах присутствует некое прославление

непосредственно литературного творчества. Во всяком случае, того, что лично я таковым считаю. В «Поговори с ней» это повествование идет от Бениньо, который рассказывает Алисии все, что видит. Он превращает в рассказ балеты, на которых присутствует, а в первой версии сценария он у меня пересказывал многие фильмы. Повествование – это способ окружить Алисию всем, что она любила в жизни, поскольку, судя по тому, что известно Бениньо, она любила танцы и кино. В «Дурном воспитании» в какой-то миг кажется, будто ты понял, что связывает жизнь Энрике с жизнью Хуана, и вдруг начинается другая история, а также в этот момент происходит переключение на другой жанр, фильма-нуар. Именно это меня интересует, переходы от одного персонажа к другому, от одной истории к другой, постоянное изобретение. В конечном счете стиль повествования, который я выбрал, почти такой же, как в «Тысяче и одной ночи», где один вымысел сменяется другим, который, в свою очередь, останавливается, чтобы вернуться к предыдущему. Мне нравятся эти разветвления, это живое развитие рассказа. Очевидно, что писатели часто играют с повествованием, с различными уровнями истории, и с этой точки зрения я понимаю, что некоторые из них могут быть особенно восприимчивы к моим последним фильмам. Литературное повествование, во всяком случае, гораздо более продвинуто, чем кинематографическое.

В «Поговори с ней» Бенинъо, который ради Алисии каждый день своей жизни превращает в рассказ, почти как писатель, который не пишет?

Нет, не как писатель. Единственное, что может оправдать такое сравнение,– это что Бениньо, как Рикки в «Свяжи меня!», навязывает свою собственную реальность, оживляет ее с такой настойчивостью, как писатель, который переделывает реальность по своему желанию и подстраивает ее под свое видение мира. Но поскольку Бениньо делает это все в обществе, где существуют правила, он может быть наказан за возникшие последствия. Но этого не может произойти ни с писателем, ни со мной. Любовь к рассказам выявляет в нем крайнее одиночество. Или же он изобретает свою реальность, или же у него ничего нет. Смерть матери оставила его в жизни, хозяином которой он не является, поскольку именно она была хозяйкой его жизни. Один диалог я не сохранил в фильме, там его мать спрашивает: «Что ты будешь делать, когда я умру?», а он отвечает совершенно естественно, не трагически и не вызывающе: «Не знаю, думаю, покончу с собой». Мать тогда говорит: «Нет, ты будешь продолжать жить. Надо, чтобы ты вышел на улицу, узнал внешний мир, встретился с людьми. Ты увидишь ужасные вещи, – (она говорит это, потому

что именно таким ей представляется общество, в котором она живет), – но ты найдешь что-то, что тебе понравится, что ты захочешь иметь и ради чего будешь бороться». А когда Бениньо идет и выглядывает на улицу, он видит Алисию, танцующую в школе напротив. Он понимает, что его мать права, и именно так он заменит одно другим.

В «Дурном воспитании» повествование прерывается также тем, что Энрике, режиссер, дважды, получает рассказ Игнасио, «Визит»…

На самом деле он получает его даже трижды: первый раз от Хуана, затем от матери Игнасио и в конечном счете, в устном виде, от господина Беренгера, который рассказывает ему настоящую историю, скрывающуюся за двумя полученными им рассказами. По-испански «La Visita» означает как посещение, так и посетителя. А в фильме также много посетителей. Хуан наносит визит Энрике, чтобы принести ему рассказ, так же как Игнасио принес рассказ господину Беренгеру, так же как Сахара принес рассказ отцу Маноло. Все множится, как в зеркалах. Но Энрике здесь является не столько рассказчиком, сколько частным детективом, поскольку он режиссер, занятый в данный момент литературным творчеством или же подготовкой к нему. На этой фазе создания фильма режиссер, во всяком случае я, работает подобно детективу, который изучает людей, события. Чтобы перейти от одного персонажа к другому, от одной сцены к другой, ты выявляешь вероятные причинно-следственные связи, как частный детектив с его методом дедукции.

Это также вопрос секрета, тайны, которую надо разгадать.

Для меня это действительно парадигма того, что такое кино. Когда ты делаешь фильм, то без конца раскрываешь тайны, делаешь открытия. Когда ты пишешь, когда снимаешь, когда монтируешь и даже когда занимаешься промоушном, ты узнаешь что-то об истории, которую рассказывает фильм, а также о себе и о других. Именно к этому ты стремишься бессознательно, когда делаешь кино: понять загадки жизни, решить их или нет, но, во всяком случае, сделать явными. Кино – это любознательность, в самом сильном смысле, то, что может быть движущей силой великой истории любви, великого фильма, как и важных жизненных решений. Энрике – это персонаж, который хочет знать. Ибо он чувствует интуитивно, что в происходящем с ним есть какая-то тайна, которая гораздо больше того, что я показываю. Это причина, по которой он решает дать роль Сахары Анхелю. Он хочет экранизировать рассказ «Визит», поскольку это последнее, о чем его просил в своем письме Игнасио. Это как замогильное послание. Он делает этот фильм также для того, чтобы узнать, до

чего может дойти Хуан. И потому что именно Зло и Наглость очень сильно искушают режиссера. Все это смешивается также с плотским желанием. Я не знаю, понятно ли это в фильме, но для меня между Хуаном и Энрике существует сильное физическое влечение. Энрике хочет узнать, как умер Игнасио. Но, желая проникнуть в загадки, надо готовиться к ужасным открытиям; ужасное открытие его и настигает, когда он читает напечатанное на машинке послание Игнасио, в котором говорится: «Думаю, мне это удалось». Энрике видит, что за этими словами напечатаны буквы, слепившиеся друг с другом и образующие одно черное пятно – след смерти Игнасио. Это делает фильм очень жестким. Но в конце становится известно, что Энрике выжил в этой опасной истории с Хуаном и продолжил увлеченно заниматься кино. В конечном счете это главное: выжить и сохранить увлеченность.

Развитие повествования иногда изменяет статус персонажей «Дурного воспитания». Сахара, например, – это вымышленный персонаж из рассказа «Визит» и в то же время это взрослый Игнасио. А Энрике в том же отрывке из фильма становится вымышленным персонажем?

Через Сахару Игнасио говорит о себе. Когда он написал «Визит», то хотел шантажировать отца Маноло – господина Беренгера. Но в то же время рассказ воспевает его детскую любовь, Энрике. И он вкладывает в него также размышления о самом себе. Игнасио в тот момент, когда пишет, воображает себя Сахарой, ставшим красивой девушкой, которая хочет сделать себе операцию, чтобы достичь еще большего совершенства. Игнасио идеализирует сам себя, как идеализирует Энрике, представляя его взрослым, женатым, но немного экстравагантным. Игнасио тогда понимает свой сон о том, как занимается любовью с Энрике, в то время как тот не отдает себе в этом отчета. Но этот Энрике из «Визита» не особенно похож на настоящего Энрике.

Но зритель может принять это за настоящие воспоминания.

Тем лучше.

Решение, что Сахару в «Визите» Игнасио играть будет Гаэль Гарсиа Берналь, как затем в экранизации – Энрике, делает вымыслы обоих очень близкими.

Да, это снова два друга, один пишет, а другой экранизирует написанное. Вот только Энрике меняет нечто очень важное в «Визите», чего не смог изменить Игнасио: конец. Это подчеркивает тот факт, что адаптация рассказа для режиссера означает поиск истины, решение загадки. Рассказ Игнасио заканчивается хорошо: в «Визите» Сахара, удовлетворенная, выходит из коллежа на глазах у детей и отправляется на свидание

с Энрике. Но во время съемок «Визита» режиссер Энрике уже узнал, что Игнасио умер, и ему кажется более логичным, чтобы умер; и персонаж Сахары. Фильм, который он хочет снять, для него является, актом разоблачения священников, и он считает, что они завершили свою разрушительную работу над Игнасио, действительно убив ту, кем он стал, Сахару. Когда Энрике говорит Хуану, что «Визит» не может иметь счастливого конца, он объясняет ему, что Церковь не вправе отпустить Сахару просто так: это было бы бомбой замедленного действия, которая может взорваться в любой момент, и прибавляет, что, если Церковь должна прибегнуть к насилию, чтобы помешать Сахаре навредить ей, она сделает это без колебаний. Но тем самым Энрике также говорит Хуану, что их отношения не могут иметь счастливого конца.

В «Поговори с ней» тебе удается рассказать историю насилия, которое совершает Бенинъо, но этот факт не становится самым важным в фильме и не является приговором этому персонажу. Ты обезвреживаешь бомбу, чтобы продолжать интересующее тебя повествование, и ничего больше. Это силовой прием.

Несомненно, это в первую очередь потому, что я отношусь к персонажу Бениньо как к другу. Я не рассматриваю его с точки зрения нормальности или же ненормальности, но вижу лишь его почти безумный романтизм. У него своя логика, которая вполне созвучна его вселенной. И в своей вселенной он властвует над всем, даже над собственной смертью. Я действительно пытался не осуждать этого персонажа, думая, что такой подход более интересен. Можно было бы также назвать это некрофилией, что было бы не совсем несправедливо. Но мне хотелось избежать всех этих определений. Для того и сделан «Уменьшившийся любовник», фильм в фильме: что-то обязательно случится с Бениньо, но я не хочу ни сам видеть этого, ни чтобы это видели другие. Это как если бы твой друг совершил нечто ужасное, а ты решаешь не замечать этого, чтобы он остался твоим другом. Так что я придумал «Уменьшившегося любовника», дабы скрыть то, что сделал Бениньо. Для меня как для рассказчика это также большое искушение – в решающий момент истории не рассказывать того, что случилось, а переключиться на нечто совершенно иное: немой черно-белый фильм. Мое желание скрыть вину Бениньо, несомненно, является двусмысленным, поскольку я даю все ключи этой тайны в немом фильме, из которого можно даже понять, как закончит Бениньо. На самом деле мне нравится его моральная двойственность. Думаю, что это один из моих лучших мужских персонажей. А Хавьер Камара – один из моих лучших актеров. Но я, несомненно, больше общего

имею со скрытным и молчаливым Марко, причем этого совершенно не видно; мне не свойственны разговорчивость и воображение Бениньо, которого часто со мной сравнивают.

Ты получил «Оскар» за лучший сценарий к фильму «Поговори с ней». Нет ли в этом некоего парадокса – ведь сложность повествовательной структуры делает из этого фильма нечто гораздо большее, чем просто технический образец с точки зрения сценарного мастерства?

Но ведь нужно очень хорошо владеть техникой, чтобы написать такой сценарий, как этот. Вот только этой технике не обучают в киношколах, это мой личный способ работы. Оставив в стороне тот факт, что речь идет обо мне, очень легко понять, почему «Оскар» за лучший сценарий дали «Поговори с ней», если ты знаешь Голливуд. Начнем с того, что восемьдесят процентов американских сценариев являются адаптациями романов. Так что конкурс на «Оскар» за лучший оригинальный сценарий не такой серьезный. Но особенно нравится американцам, как деятелям кино, так и зрителям, бесконечная изобретательность, присутствующая в моих сценариях. Тот факт, что там много идей, много персонажей, является для них настоящим признаком богатства. Журналист из «Тайме», который писал про «Поговори с ней», заявил, что на основе такого сценария в Голливуде могли бы сделать десять фильмов. Американцы восхищаются такой плодовитостью в повествовании, для них это связано, я думаю, с понятием оригинального сценария, в том смысле, что он не только не является адаптацией литературного произведения, но и вообще не похож на остальные сценарии. Во всяком случае, последним иностранным фильмом, получившим «Оскара» за лучший сценарий, стал «Мужчина и женщина» Клода Лелюша в 1964 году. Но все же не верится, что я его получил, к тому же сценарий «Поговори с ней» действительно сильно отличается от всего, что производит Голливуд, и вообще от американских сценариев.

Это признание богатства, изначально присутствующего в твоем кино, но которое часто принимали за недостаток…

Именно так. Еще два года назад эта некая «раздутость» повествования была тем аргументом, который многие критики использовали против меня. В общем, смешение жанров является для них проблемой. Похоже, они думают, что этого сделать нельзя, а я именно это сделал своей отличительной чертой. Но теперь я получил благословение Голливуда.

Педро Альмодовар
КИНО КАК УБЕЖИЩЕ И КАК ЗЕРКАЛО

Мне нравится думать, что эти кинозалы – хорошее убежище для убийц и одиноких людей. Мне также нравится считать экран зеркалом будущего.

Хуан и господин Беренгер (Гаэль Гарсиа Берналь и Луис Хомар) заходят в кино, чтобы убить время, после того как они кого-нибудь убьют. Вечер становится темным по трем причинам: небо предвещает грозу, а кино, куда идут персонажи, показывает две жемчужины французского нуара: «Человек-зверь» (Жан Ренуар) и «Тереза Ракен» (Марсель Карне) по романам Золя. Оба фильма описывают ситуации, сравнимые с той, в которой находится пара мужчин, смотря кино в ожидании прихода средиземноморской ночи.

Выходя на улицу, господин Беренгер огорчен, он как будто жалуется: «Похоже, что все фильмы рассказывают о нас». (Большой экран как зеркало для зрителей.)

Есть еще один эпизод из «Дурного воспитания», когда вымысел и реальность сталкиваются лицом к лицу, как зритель и киноэкран: господин Беренгер приходит на место съемок Энрике Годеда. Перед камерой стоит отец Маноло, то есть господин Беренгер, еще до расстрига, в рассказе, написанном одним из его учеников (Игнасио), который экранизирует другой ученик (Энрике). Господин Беренгер может взглянуть на свое прошлое, пересказанное и измененное этими двумя учениками, которые раньше были его жертвами.

В повествовании присутствует игра зеркал, которая происходит вокруг различных посещений, включая и сцену, которую видят в кино два мальчика, где показано посещение монастыря (Сара Монтьель в «Этой женщине», пережив невообразимые приключения, возвращается в монастырь, где постриглась в монахини).

Раздвоение, двойственность и зеркала, умножающие и искажающие все, что герои видят.

Энрике Годед решает экранизировать новеллу, написанную его другом Игнасио, и это позволяет нам увидеть три варианта одной истории: «подлинную» историю, рассказанную Игнасио в новелле, в основе которой лежит искаженная до неузнаваемости подлинная история; и историю Энрике, адаптированную на основе новеллы Игнасио и показанную в виде фильма.

«Дурное воспитание» – это история треугольника (двух учеников и директора коллежа), умноженного на три, порождающего многогранные истории, которые, как

матрешки, прячутся друг в друга и являются в действительности всего лишь одной.

Ведь ты уже давно занимаешься не только смешением жанров, но также смешиваешь повествования и тональности внутри одного жанра.

Должен сказать, что я очень доволен этим процессом процеживания, которым завершаются два моих последних фильма. Это действительно соответствует моей концепции кино, но мне понадобилось время, чтобы к этому прийти. Не хочу, впрочем, делать вид, будто я достиг того, чего хотел. В действительности глубоко внутри я продолжаю ощущать неудовлетворенность.

Теперь ты всегда так пишешь, что рассказы у тебя вызревают годами?

Теперь я действительно работаю так, но мне хотелось бы ускорить этот процесс. К счастью, у меня есть много написанного, что можно комбинировать с тем, что я пишу сегодня, поскольку пишу я постоянно. Я как Энрике, который вырезает статьи из газет: все, что я читаю, все, что мне говорят, любой элемент реальности может заинтересовать меня и придать смысл выдуманному материалу, который у меня уже есть. Сейчас я работаю над историей, которая кажется мне совершенно новой, и я только что понял, что несколько лет назад уже написал ее первую главу. У всех режиссеров есть в запасе такие истории, как у Билли Уайлдера, который хранил целые коробки с набросками диалогов, ситуаций, гэгов, а затем использовал их в своих фильмах. Именно это делаю и я, включая и предметы, которые покупаю и складываю в коробки, думая, что однажды они пригодятся для истории, для фильма. Самое опасное, что они могут никогда не пригодиться и станут мертвыми. Это случается. Словом, все, что я пишу, не обязательно превратится в фильмы. Есть вещи, которые уже в прошлом, но некоторые меня все еще волнуют. Но уж точно я бы не смог стать одним из тех сценаристов, которым поручают написать историю. Мой единственный метод – это с течением времени прослеживать истории, которые сами следили за мной, и однажды суметь сделать из них фильм.

Ты определял кино как искусство разгадывать загадки, проникать в тайны или создавать их. Мне кажется, что эти тайны теперь являются для тебя почти философскими.

Да, тайны все углубляются. Но факт их глубины не означает, что они не простые. Я не хочу делать из них нечто напыщенное, это вещи интимные.

Когда уменьшившийся любовник входит в тайный проход, обозначающий влагалище его женщины, превратившейся для него в гигантскую страну нежности, похоже, что он собирается разгадать самую главную загадку…

И завершить один цикл, закончить там, откуда он начал.

В этом есть нечто сакральное. Ты вложил в эту сцену юмор, чтобы она не стала, как ты выразился, напыщенной?

Здесь есть комический тон, но также и эпическая сторона, и эта смесь действительно в духе немого кино.

А значит, мое исследование выходит более легким. У меня нет привычки говорить о духовности, но я думаю, что как в «Поговори с ней», так и в «Дурном воспитании» эта сторона присутствует. История «Поговори с ней» – это история чуда, как я только что говорил: Бениньо выводит Алисию из царства призраков. Конечно, надо уточнить, что. происходит чудо, но об этом мы обязаны говорить очень тихо, из-за изнасилования. Но в то же время можно слышать, как говорит чудо, в основе которого лежат духовность, религиозность. Ну а в «Дурном воспитании» духовность, естественно, присутствует в лице Церкви, учреждения, которое официально представляет духовность в нашем обществе, даже если для меня она представляет многое другое. В этом фильме католическая литургия обращена уже не к Богу, а к персонажам фильма. Для них важнее всего их желание, их страсть, даже не жизнь сама по себе, ибо они все осознают, что их образ жизни ведет к гибели. У меня нет веры, но меня завораживают религиозные обряды, потому что в них присутствует театральность. В «Дурном воспитании» есть три мессы, которые, по мнению Церкви, объединяют человека с Богом. Но я оставляю Бога в стороне и краду эти религиозные обряды, чтобы вписать их в жизнь моих героев. Когда Сахара входит в церковь, отец Маноло как раз ведет мессу и совершается покаяние, но она меняет все, чтобы высказать собственную истину. Он говорит: «Это моя вина, моя великая вина», а она отвечает: «Это твоя вина, твоя великая вина». Она присваивает себе язык Церкви, делает его своим. Точно так же я поступил в «Женщинах на грани нервного срыва» с отрывком из «Джонни Гитары»: это не дань памяти фильму или режиссеру, но я украл у него эти картины, чтобы подарить своей героине и изменить их смысл в ее пользу. Таким образом, мне удалось дать ей услышать признание в любви от человека, которого она любит, но который его никогда бы не сделал, и она чувствует себя потрясенной.

Так же, как когда ты используешь два балета Пины Бауш в «Поговори с ней», но это не является культурной отсылкой: это становится частью языка твоего фильма.

Именно. И в этом случае, мне кажется, фильм получает ритм и в конечном счете музыкальный язык, не знаю почему. Так что эта увертюра и музыкальный финал были совершенными.

ВОКРУГ БАССЕЙНА

Между Энрике Годедом (Феле Мартинес) и Хуаном (Гаэль Гарсиа Берналь) завязывается интрига у бассейна, столь же прозрачного и чистого, насколько мутна смесь зависти и яда, витающая в воздухе. Альмодовар так комментирует этот ключевой момент «Дурного воспитания», по сути самый блестящий во всем фильме: «Мне очень нравится эта сцена, поскольку то, что говорят персонажи, так же важно, как и то, чего они не говорят, а моменты бездействия так же двигают сюжет, как и моменты действия. Энрике и Хуан оба думают о том, как они начнут действовать, чтобы получить от другого то, чего им хочется. Однако хотят они вовсе не одного и того же. Так что эта сцена действительно выверена до миллиметра на уровне постановки. Я сам нарисовал ее перед съемкой в своей записной книжке. Я предпочитаю этот метод стандартной раскадровке, которая чересчур механистична. Ее я использую лишь при комбинированных съемках, как в немом фильме или сцене корриды из „Поговори с ней", ведь тогда нужно, чтобы технические сотрудники точно знали, какой результат я хочу получить. Но в остальном моих рисуночков мне вполне хватает, чтобы представить себе построение пространства, масштаб планов, чтобы развить сцену и движение персонажей. Мне хочется, чтобы все было хорошо подготовлено, я даже записываю то, что хочу сказать актерам, но я также знаю, что неплохо вообще отказаться от всего этого и посмотреть на то, что и вправду передо мной. Ведь все действительно начинается, только когда декорации уже на месте и когда ты приступаешь к репетициям. Часто я меняю все, что запланировал. Фильм ведь живой, и надо, чтобы он ни на миг не останавливался. Эта сцена у бассейна в конечном итоге вызывает у меня чувство продвижения в смысле постановки, прогресса, и я очень этим доволен. Но в момент съемки у меня нет ощущения, что я чему-то обучаюсь. Я должен бороться с формой, подчинить ее себе и быть уверенным, что она будет точно такой, как я хочу. В эти моменты я осознаю только саму борьбу, и ничего другого».

Ты дружишь с Пиной Бауш, как и с Каэтано Велосо, который в «Поговори с ней» поет песню «Кукурукуку Палома». Таким образом ты неявно демонстрируешь то, что твоя личная жизнь связана с фильмом?

Нет, то, что это мои друзья, просто облегчило мне работу над фильмом. Если бы эти три момента, где я ввожу работы Пины и Каэтано, не были для меня полны значения, я бы их не использовал. Мне нужно, чтобы эти моменты были волнующими, ведь Марко плачет и когда смотрит балет Пины, и когда слушает музыку Каэтано, – думаю, понятно почему. Но я решил использовать это в своем фильме, потому что заплакал первым. А увертюра к «Кафе „Мюллер"» действительно заставила меня прослезиться – как и когда я впервые услышал «Кукурукуку Палома» в исполнении Каэтано. Эта песня настолько волнующе нежна, что становится почти агрессивной и уже совершенно не похожа на ту версию, которую знают все.

«Поговори с ней» завершается балетом Пины Бауш «Мазурка Фого» в Эдемском саду, с «созданием» первой счастливой пары в фильме, Алисии и Марко. Марко пришлось убить змею в доме своей бывшей жены, Лидии. При помощи этих элементов ты хотел придать этой истории библейский размах?

Нет, но мне нравится такая интерпретация. Действительно, спектакль Пины Бауш – это настоящий рай, а в паре на сцене есть что-то чудесное, как и в той, которую составляют Алисия и Марко. Чувствуется, что все начинается здесь, естественным образом, когда заканчивается фильм. А при помощи змеи, ужа, мне хотелось создать ощущение, связанное с фобией, и окружить персонаж Марко какой-то тайной. Мужчина, только что убивший змею и плачущий, но не от боли или страха, ибо опасности для него не было, – вот интересная тайна. Объяснением, во всяком случае рациональным, является то, что Марко жил с женщиной, которая не выносила змей и которой больше с ним нет. Мне казалось, что это прекрасный способ показать ностальгию, отсутствие любимого человека. Это также сближает меня с Марко. Я знаю эту боль, которую оставляют в тебе любовные отношения, и то, как тяжело от нее избавиться. Она остается в тебе на годы. Но в сцене свадьбы своей бывшей подружки Марко не плачет. Это означает, что он ее больше не любит. Именно Лидия плачет в этой сцене, вспоминая о любимом ею тореро. Во всем фильме есть некий тайный код: личность, которая говорит, еще и любит, а та, что плачет, тоже. Бениньо предлагает Марко побеседовать с Лидией, но тому тяжело. Когда он видит ее в больнице, она уже мертва. Но когда в тот же день в той же больнице он видит Алисию, он видит ее по-другому. И он собирается с ней

заговорить. Тут есть некое предвестие их любви.

«Кафе „Мюллер"», другой спектакль Пины Бауш, с которого начинается «Поговори с ней», показывает мрачный мир блуждающих одиночек. Возможно, это могло быть также началом и «Дурного воспитания»?

Этот балет для меня настолько связан с «Поговори с ней», что потребовались бы огромные душевные усилия, если бы я захотел просто представить его как код для разгадки шифра «Дурного воспитания». Женщина-сомнамбула настолько выразительно представляет двух женщин из фильма, живущих в потустороннем мире. А мужчина, который помогает этой женщине, переставляя стулья перед ней, чтобы она не упала, прекрасно воплощает двух мужчин из фильма, которые пытаются помочь этим двум женщинам и сделать их жизнь приятной, даже если они не в состоянии сказать, что такое для них приятная жизнь. Начать фильм с этого балета было вполне линейным способом рассказать историю, поскольку все связано с тем, что случится после. Но это также способ избежать представления других образов, как и «Уменьшившийся любовник».

Может быть, этот балет мог бы подсказать слово, которое определило бы оба фильма: хаос. Жизнь и смерть перемешаны так же, как прошлое и будущее.

Да, абстрактным образом эта смесь присутствует в двух фильмах, и определение хаоса подходит к обоим. Во всяком случае, «Кафе „Мюллер"» – это балет, полный тайн.

Самым поразительным в этом беспорядке является, несомненно, смесь нежности и жесткости, ощущающаяся в обоих фильмах. То же самое символически выражается в «Дурном воспитании» через историю женщины, которая умирает, обнимая двух пожирающих ее крокодилов. Этот образ также подходит к Бениньо, к его покровительственной любви, которая выражается в изнасиловании. Нежность и жесткость – эти две вещи коснулись тебя в жизни за последние годы?

Это не было каким-то откровением. Скорее нежность и жесткость постоянно присутствуют в моей жизни совершенно очевидным образом, очень явным и полностью мною осознанным. Я пытаюсь поддерживать равновесие между нежностью и жесткостью, и это создает напряжение, которое, несомненно, прибавляет жесткости в моей жизни. Но я не мог бы сказать, когда осознал эти особенности своего существования. Может быть, со временем. Я бы хотел, во всяком случае, не останавливаться на этом.

В «Поговори с ней» все же налицо желание обрести земной рай, существующий в конце фильма, и показать, что все можно

исправить. Но в «Дурном воспитании», вне всякой связи с ну аром, взгляд на человеческие отношения все же очень мрачный. Возможно, тебя самого коснулся этот мрак?

Да, но только после завершения фильма. Этот мрак коснулся меня уже в момент написания сценария и, что любопытно, привлекал меня больше всего. Я хотел создать именно это ощущение. Как я уже сказал, мне бы хотелось описать другие вещи, но в данном случае меня интересовал именно мрак.

Если говорить о сексуальном влечении между Энрике и Хуаном, мне кажется, что плотские отношения в фильме описаны тобою в животном ключе.

Это верное описание, потому что тут действительно присутствует плотоядность. В сцене, когда Энрике и Хуан занимаются любовью, Энрике склоняется над Хуаном, и странным образом кажется, что сейчас именно он его проглотит, а не наоборот. Но в фильме есть также и иное представление любви, и это страсть господина Беренгера к Хуану. Это классическое представление любви, которое похоже на любовь Алиды Валли в «Чувстве» или Джеймса Мейсона в «Лолите», – когда взрослый человек осознает свое желание и цену, которую за него придется заплатить, и отдается ему со всем благородством, не остерегаясь никаких действий, даже самого худшего, что в конце концов и случается, и даже невозможности ответной любви. Но немного парадоксальным является то, что священник, которого я хочу осудить за то, что он обидел ребенка, становится в каком-то смысле моральным героем фильма, когда превращается в господина Беренгера, человека, который страстно любит.

Многие связали «Дурное воспитание» с «Законом желания».

Конечно, в «Законе желания» есть сцена, когда Кармен Маура заходит в церковь, куда ходила еще маленьким мальчиком, пела в хоре, и ее выгоняет священник. Это как предчувствие сцены с Сахарой в «Дурном воспитании». Но это очень разные фильмы.

Тут также присутствует гомофобия со стороны персонажа, сыгранного в «Законе желания» Антонио Бандерасом, который все же влюбляется в кинорежиссера. В «Дурном воспитании» Хуан вступает в связь с Энрике, но чувствуется, что гомосексуальные отношения вызывают у него ненависть.

В случае с персонажем Антонио Бандераса речь идет о мальчике, который воспитывался в консервативной и гомофобской андалусийской семье. Но как только он влюбился в режиссера, им начинает управлять только его истинная чувственность, только его чувства принимаются в расчет. Однако проблема в том, что эти чувства все отвергают, и здесь есть момент безумия. Но нет ничего более нежного, чем последние

сцены с Антонио в «Законе желания». Эта нежность не свойственна персонажу Хуана, как, впрочем, и тому, кто его играет, Гаэлю. Всегда существует некий процент адаптации, который я должен учитывать, между персонажем и тем, кто будет его играть. В Антонио были заложены радость и нежность, которые я использовал в его герое, даже если в этом юноше отчетливо ощущается психопатия. Сам Гаэль, может быть, по культурным причинам, а также потому, что он родом из Мексики, не вызывает этого игривого и нежного чувства, которое могло подойти и Хуану. Когда мы снимали сцены, где играет Хуан, он, напротив, очень хорошо демонстрировал свою несгибаемую и корыстную сторону. Я пытался добиться того, чтобы в этом персонаже было побольше юмора и тепла, но не получилось. Так что я подогнал Хуана под то, чем является Гаэль, но это не означает, что я отказался от одной части персонажа, хотя извлек максимум из того, что мне бессознательно предлагал Гаэль: это и есть самая темная, самая интересная часть фильма. Во всяком случае, изначально персонаж Хуана – радикальный гомофоб. Но его амбиции настолько сильны, что он способен на все, включая и самые сложные для себя вещи. В эротических сценах персонаж ведет себя очень корыстно, он не отдается физически. В конечном счете хорошо, что его нельзя подкупить нежностью и юмором, он получился настоящим злобным типом с очаровательным лицом.

Начиная с «Закона желания», во многих твоих фильмах присутствует примерно такая история: отношения любви и власти между творцом, художником, и человеком, который его любит и хочет сделать из своей любви нечто еще более сильное, более прекрасное и более важное, чем художественное творчество. Именно это происходит в «Свяжи меня!» между актрисой и юношей, который хочет заставить ее признать ценность его любви. Такова же схема отношений в «Высоких каблуках» между матерью-певицей и ее дочерью, которая хочет подарить ей любовь более драгоценную, чем карьера. В «Цветке моей тайны» этот конфликт сосредоточен в писательнице, которая хотела бы, чтоб ее настоящая чувственная жизнь превзошла ее романы. Вписываются ли в эту логику отношения Бениньо и Алисии в «Поговори с ней»? Он хочет подарить этой девушке любовь, которая ее превосходит, гораздо более значительную, чем ее занятия танцами.

Бениньо этого не осознает. Алисия для него действительно жива, и она ему отвечает. Он, конечно же, странный, но он не собирается конкурировать с этой женщиной. Во всяком случае, в отношении других фильмов все это правильно. Всегда существует плодотворное напряжение между работой творца и жизнью, но в

моем случае это все очень перемешано. Я не сумел бы сказать, что важнее: жизнь или творчество. Иногда жизнь превращается в объект творчества.

В «Дурном воспитании» снова появляются отношения соперничества между режиссером и его любовником. Но этот любовник не хочет больше дарить самую большую любовь: он просто готов на все, чтобы стать преуспевающим актером.

Да. Но оба платят за это большую цену. Хуан лишается физических сил, а Энрике готов погубить свой фильм, который является для него самым важным. Хуан говорит ему перед тем, как бросить: «Ты не думал, что я лучший актер на роль Сахары», и становится ясно, что Энрике взял его, действительно не веря в то, что он лучший. Но, как я уже говорил, для того, чтобы посмотреть, до чего может дойти Хуан. И в конечном счете он не сделал фильма, который хотел, но он сделает другие.

В «Дурном воспитании» дети скрываются от отца Маноло в кино, они находят там убежище. То же происходит и в кинозале Мадридской синематеки, куда отправляется Бенинъо в решающий момент «Поговори с ней».

Бениньо видит на экране то, что собирается сделать с Алисией. Кино не только убежище, но и зеркало, в котором отражается его будущее. Это напоминает мне «Таксиста», где герой Роберта Де Ниро отдыхает, только когда идет в кино. Конечно, смотрит он там порнофильмы, но он идет в кино, а не куда-нибудь еще. Отчасти чтобы убить время. Зал кино – убежище для одиночек и для убийц.

Но неужели это обретает для тебя смысл декларации? Кино – твое убежище?

Убежище для одиночек, точно. Не думаю, что на самом деле существует много убийц, любящих кино. Для меня просмотр хорошего фильма – это как встреча с кем-то, кто оказал на меня влияние. Такое случается все реже и реже, но доставляет мне самое большое удовольствие. Не знаю, происходит ли это оттого, что я более одинок, чем раньше, но точно – хороший фильм, хорошая книга для меня как любовные отношения, это придает моей жизни очарование, надежду.

Когда Игнасио и Энрике идут в кино, чтобы посмотреть «Эту женщину» Марио Камуса с Сарой Монтьель, ты показываешь отрывок из этого фильма, очень напоминающий «Нескромное обаяние порока». В то же время ты объяснил мне, что Сара Монтьель была в то время, когда происходит эта сцена из «Дурного воспитания», в начале шестидесятых годов, настоящей иконой гомосексуальной культуры. Нужно ли все это учитывать, чтобы понять эту сцену и выбор отрывка?

Нужно относиться к этому легко и в первую очередь стремиться получить удовольствие. Я видел много фильмов с Сарой Монтьель, перед тем как взять этот, который больше не хочет признавать даже режиссер. Конечно, он очень похож на фотороман, но все же это настоящая удача, и я бы хотел иметь возможность использовать его еще когда-нибудь. Мне нравится манера Сары Монтьель говорить. Она изобрела свой способ игры, не обращая внимания на такие модели, как Марлен Дитрих, к примеру, которая произносила свои тексты почти неправильно, но с огромной силой и совершенно неподражаемо. Это нетипичные актрисы, которые сами представляют отдельный жанр в кино. Но Марлен появилась благодаря свету, который направил на нее Джозеф фон Штернберг, а вот Сара Монтьель появилась сама по себе. Я большой ее поклонник, но в Испании и Америке существуют люди, истинно ей преданные. И действительно, гомосексуалисты ее просто обожествляют. Так что два мальчика из «Дурного воспитания» как будто еще раз видят в кино свое будущее. Один из них станет певцом и танцором травести, а другой режиссером, тоже гомосексуалистом. Что касается отношения этого фильма к моей собственной работе, действительно, оно немного анекдотично, потому что «Нескромное обаяние порока» отмечено влиянием многих фильмов, с Сарой Монтьель или без нее. Мне особенно нравится в этом отрывке, что речь также идет о визите, потому что Сара Монтьель играет женщину, которая возвращается к настоятельнице монастыря, где она сама была монашкой. Так что это визит в «Визит».

Когда ты показываешь этим двум мальчикам такой фильм, то наводишь на мысль, что речь идет в буквальном смысле о тебе и о повлиявшем на тебя кино. Не думаешь ли ты, что этот фильм гораздо больше говорит о тебе, чем другие?

Нет. Обо мне говорит выбранный мною ракурс. В этой сцене я только успеваю показать фильм, который собираются посмотреть дети. Вдруг сцена меняется: дети открывают для себя кино. Конечно, это вызывает ассоциацию со множеством других фильмов, но я не могу их называть, потому что невозможно множить сцены с детьми в кино. Думаю, что нельзя делать выводы, опираясь на тот же ракурс: я ребенок, который смотрит фильм с Сарой Монтьель, и эта актриса на него повлияет, и он будет снимать кино. Мой путь гораздо сложнее. Когда я был в таком возрасте, как дети из «Дурного воспитания», меня впечатляли фильмы Антониони, об этом я тебе уже говорил. Интересно, как меня пускали в зал. А некоторые американские драмы, такие как «Кошка на раскаленной крыше»,

символизировали для меня существовавший в Испании климат сексуальных репрессий. На самом деле, удовольствие видеть Сару Монтьель я открыл для себя позже, когда приехал в Мадрид. А чувственность, плотские ощущения внутри себя самого я открыл в основном благодаря фильмам про Геркулеса и всем итальянским фильмам на античные сюжеты.

Как и в «Поговори с ней», тебе удается не рассказывать того, что ты хочешь рассказать: ты используешь личные воспоминания, но не позволяешь автобиографическому капкану захлопнуться, тебе удается добиться, чтобы персонажи существовали вне тебя.

Это не фильм-исповедь, созданный для удовлетворения сильного порыва, – мне, мол, нужно рассказать о себе, вот каким я был, вот кем я стал! Я применяю элементы своей жизни и углубляю знание о моем пути, но не использую себя как материал для вымысла, чтобы выписать персонажи, сцены. С этой точки зрения тут может возникнуть путаница. Потому что это не моя жизнь, даже если она на нее похожа. Но я спокойно отношусь к тому, что люди думают, будто Энрике или Игнасио – это я. Я ничуть не стесняюсь обнажиться в своем фильме. Это не значит, что я хочу контролировать то, что говорю, дабы скрыться. Ведь именно моя внутренняя сущность подпитывала два моих последних фильма. Я не хочу ни скрываться, ни выставляться напоказ.

Все более таинственно.

Вот именно. Эти два фильма ставят меня на такое место, что, когда я оглядываюсь по сторонам, кажется, будто я окружен тайнами. Я знаю, что мне придется их раскрывать.

Фильмография

ПЕПИ, ЛЮСИ, БОМ И ОСТАЛЬНЫЕ ДЕВУШКИ
(Pepi, Luci, Bom y otras chicas del monton, 1980)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Оператор: Пако Фемениа. Звукорежиссер: Мигель Поло. Монтаж: Пепе Сальседо. В ролях: Кармен Маура (Пепи), Ольвидо Гара «Аляска» (Бом), Эва Сива (Люси), Феликс Ротаета (полицейский), Кити Манвер (певица), Хулиета Серрано (актриса), Конча Грегори (Чарито), Сесилия Рот (ведущая). Производство: «Пепон коромінас» для «Фигаро фильмз». Продолжительность: 1 ч. 20 мин.

К Пепи, молодой независимой жительнице Мадрида, утром приходит полицейский и говорит, что заметил из соседнего здания – она выращивает на своем балконе марихуану. Пепи готова на все, чтобы ускользнуть от правосудия, кроме одного – отдать свою девственность. Но именно этого требует полицейский в обмен на молчание, и он ее насилует. Отныне Пепи думает лишь о мести. Узнав, где живет полицейский, она подстраивает его избиение членами группы «Бомитони», в которой поет ее подруга Бом. Но на следующий день Пепи узнает, что избили брата-близнеца ее насильника. Подталкиваемая желанием отомстить, она решает подружиться с женой полицейского, Люси, которая вскоре становится жертвой садистских настроений Бом. Победительница Пепи, бросившая мужа Люси и удовлетворенная Бом ведут радостную ночную жизнь, участвуя в разнузданных празднествах, в частности в конкурсе эрекций, который ведет Педро Альмодовар. Люси живет с Бом и Пепи, а чтобы заработать денег, занимается рекламой. Ее ролик про трусы фирмы «Понте» пользуется большим успехом. В это время полицейский ищет Люси, и когда вдруг находит ее на выходе из дискотеки, жестоко избивает и разлучает с подругами. Пепи и Бом наконец получают от Люси телеграмму, приглашающую навестить ее в больнице, где она встречает их с улыбкой, счастливая, рядом со своим тираном и садистом мужем. Пепи и Бом уходят одни, держась за руки, и начинают строить новые планы на будущее.

ЛАБИРИНТ СТРАСТЕЙ
(Laberinto de pasiones, 1982)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Оператор: Анхель Луис Фернандес, Звукорежиссер: Мартин Муллер. Монтаж: Хосе Сальседо. Художник-постановщик: Педро Альмодовар. С участием художников и скульпторов: Оука Леле, Гильермо Перес

Вильяльта, «Костус», Пабло П. Мингес, Хавьер П. Груэско, Карлос Берланга, Фабио де Мигель. Песни: «Suck It to Me», «Gran Canga» исполняет Педро Альмодовар. В ролях: Сесилия Рот (Сексилия), Иманол Ариас (Риса Ниро), Хельга Лине (Торайа), Марта Фернандес Муро (Кети), Фернандо Виванко (доктор), Фани Макнамара (Фабио), Антонио Бандерас (Садек), Анхель Алькасар (Эусебио), Кристина С. Паскуаль (подруга Эусебио), Агустин Альмодовар (Ассан). Производство: «Альфавиль». Продолжительность: 1 ч. 40 мин.

Сексилия, дочь гинеколога, специалиста по искусственному оплодотворению, проходит сеансы психоанализа в надежде исцелиться от нимфомании и страха солнечного света. Но ее психоаналитик не особенно ей помогает, так как она озабочена исключительно желанием переспать с отцом Сексилии. Одна из ее пациенток – Торайа, бывшая императрица Тираны. Листая журнал, она обнаруживает, что в Мадриде находится Риса Ниро, сын императора Тираны, и начинает искать его по всему городу. Риса, молодой гомосексуалист, скрывается, но поняв, что Садек, один из его любовников, тоже из Тираны, решает изменить прическу и одежду, дабы не быть узнанным. Став певцом в одной поп-группе под именем Джонни, Риса встречает Сексилию и влюбляется с первого взгляда, причем это взаимно. Этим вечером они без конца думают друг о друге, а наутро признаются друг другу в любви, но любовью не занимаются. Возвратившись домой, Сексилия встречает Кети, дочь красильщика, которая носит ее одежду. Кети вынуждена спать со своим отцом, который принимает ее за ее мать, убежавшую с любовником, но она сможет изменить свою жизнь благодаря Сексилии, которая предлагает ей, поскольку очень на нее похожа, занять ее место. Так она сумеет освободиться от своего отца и убежать с Рисой в Панаму, чтобы насладиться любовью. В конце концов Торайа находит Рису в своем отеле и тотчас же пытается его соблазнить. Тут прибывает Сексилия и видит того, кого любит, в неприглядном виде. Она тотчас же бежит к своему психоаналитику и, обратившись к подавленным воспоминаниям, узнает, что именно Торайа ответственна за ее детские травмы и, в частности, за ее нимфоманию. Сексилия решает простить Рису, которого также ищет Садек, безумно в него влюбленный, выследивший его благодаря своему развитому обонянию. Друзья Садека, студенты-исламисты, хотят похитить Рису. Кети удается предупредить Сексилию, которой нужно как можно скорее бежать с Рисой, а когда исламские студенты и Торайа прибывают в аэропорт, двое влюбленных в первый раз занимаются любовью в

самолете, летящем в Панаму.

НЕСКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ ПОРОКА
(Entre tinieblas, 1983)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Оператор: Анхель Луис Фернандес. Звукорежиссеры: Мартин Муллер, Армии Фаустен. Монтаж: Хосе Сальседо. Художники-постановщики: Пин Моралес, Роман Аранго. Песни: «Sali porque Sali», «Dime», «Encadenados» в исполнении Сол Пилас. В ролях: Кристина С. Паскуаль (Йоланда), Хулиета Серрано (мать-настоятельница), Мариса Паредес (сестра Нечистая), Кармен Маура (сестра Павшая), Чус Лампреаве (сестра Страдающая), Лина Каналехас (сестра Гадюка), Мари Каррильо (маркиза), Эва Сива (Антония). Производство: «АО Тесауро» и Луис Кальво. Продолжительность: 1 ч. 55 мин.

Йоланда, певица болеро, приносит своему любовнику дозу героина, а тот, уколовшись, вдруг умирает. Испуганная Йоланда убегает и бродит из бара в бар, не зная, что делать, когда вдруг вспоминает, как встречалась с матерью-настоятельницей общины жертв-искупительниц, которая является ее поклонницей и уверяла, что всегда готова ей помочь. Йоланда бежит искать убежища в монастыре. Когда она приходит, мать-настоятельница разговаривает с маркизой, которая после смерти своего мужа хочет приостановить финансовую помощь, которую оказывала общине. Мать-настоятельница очень озабочена. Ее окружают пять монашек: сестра Падшая, которая занимается «ребенком», тигром, живущим в саду; сестра Гадюка рисует и создает костюмы для Девы с помощью священника, сестра Нечистая готовит, пребывая в галлюцинациях, сестра Страдающая занимается садом и тайком пишет порнороманы под псевдонимом Конча Торрес, а мать-настоятельница обязана искать грешниц, которых надо спасать. Но уже давно в монастырь не приходила ни одна падшая девушка, и прибытие Йоланды расценивается как знак божественного благословения. Мать-настоятельница быстро влюбляется в певицу болеро, которой она уже давно восхищалась, достает ей наркотики, и они колются вместе. Но Йоланда не разделяет ее чувств и решает порвать со своим прошлым, а также с матерью-настоятельницей. Община переживает трудные времена: Йоланда без героина испытывает постоянную ломку, а мать-настоятельница борется со своей неудовлетворенной любовью и материальными сложностями. Из страха, что придется закрыть монастырь, она вынуждена согласиться на торговлю наркотиками из Таиланда. Несмотря на эти испытания, сестры

решают радостно отметить день рождения матери-настоятельницы. По этому поводу Йоланда снова поет, в сопровождении сестер и в присутствии маркизы, подругой которой она становится, и матери-настоятельницы, которая под конец вечеринки объявляет о закрытии монастыря. Сестра Падшая решает вернуться в деревню, откуда она родом, и оставляет своего тигра сестре Гадюке и священнику, которые объявили о своей любви и собираются основать семью вместе с этим животным. Сестра Страдающая уезжает с Йоландой жить к маркизе, которая только что узнала, что у нее есть внук в Африке, где он воспитывается с обезьянами. Только сестра Нечистая остается с матерью-настоятельницей, чтобы утешить ее в ужасном горе, вызванном утратой Йоланды.

ЗА ЧТО МНЕ ЭТО?

(Que he hecho yo para merecer esto!!, 1984)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Оператор: Анхель Луис Фернандес. Звукорежиссер: Бернардо Менц. Монтаж: Хосе Сальседо. Художники-постановщики: Пин Моралес и Роман Аранго. Художник по костюмам: Сесилия Рот. Композитор: Бернардо Бонецци. Песни: «La bien paga» в исполнении Мигеля Молины, «Nur nicht aus Liebe Weinen» в исполнении Цары Леандер. В ролях: Кармен Маура (Глория), Анхель де Андрее Лопес (Антонио), Чус Лампреаве (бабушка), Вероника Форке (Кристаль), Кити Манвер (Хуани), Хуан Мартинес (Тони), Гонсало Суарес (Лукас), Ампаро Солер Леаль (Патрисия), Хайме Чаварри (клиент Кристаль, который устраивает стриптиз), Катя Лориц (Ингрид Мюллер), Франсиска Кабальеро (пациентка дантиста), Агустин Альмодовар (кассир в банке). Производство: «АО Тесауро». Продолжительность: 1 ч. 42 мин.

Глория живет с мужем, свекровью и двумя сыновьями в квартире из сорока квадратных метров, в одном из уродливых обветшалых зданий на окраине Мадрида. Кроме своего хозяйства, Глория вынуждена вести еще и чужие, чтобы уравновесить семейный бюджет. А чтобы продержаться в течение восемнадцати часов ежедневной работы, она принимает амфетамины. С мужем Антонио, шофером такси, у нее уже давно нет никаких контактов. Пятнадцатью годами раньше Антонио работал в Германии шофером Ингрид Мюллер, певицы, с которой у него была связь, о чем он никак не может забыть. Единственными оставшимися у него воспоминаниями об этих отношениях являются фотография Ингрид с надписью, кассета с ее песней «Nur nicht aus Liebe Weinen», которую он без конца слушает и которую Глория

ненавидит от всего сердца, и книга мемуаров, написанная певицей, подругой Ингрид, где фигурируют апокрифические письма Гитлера, которые помогал составлять сам Антонио, так как прекрасно умеет подделывать разные почерки, и в качестве единственного наследства пытается передать этот талант одному из своих сыновей. Мигель, двенадцати лет, самый младший, обычно спит с отцами своих школьных приятелей; четырнадцатилетний Тони перепродает героин, чтобы заработать денег на покупку фермы и стать фермером. Его бабушка, очень скупая и обожающая газированные напитки, тоже мечтает вернуться жить в деревню и бросить ад большого города, как это сделал Уоррен Битти в фильме «Великолепие в траве». В доме Глории и Антонио живут две женщины, которые почти вошли в их семью: Кристаль, проститутка с большим сердцем, и Хуани, озлобленная женщина, маньяк чистоты и роскоши дурного тона, чья дочь имеет сверхъестественные способности, которые использует, чтобы разрушить все в квартире. Жизнь Глории с каждым днем становится все тяжелее: в аптеке ей отказываются продавать без рецепта амфетамины. У нее не хватает денег, чтобы купить себе красящий шампунь. Она должна обслуживать парочку разорившихся писателей, терпеть присутствие ящерицы, которую принесли Тони и бабушка. А в довершение всего она узнает, что к Тони приходила Ингрид Мюллер, специально прибывшая из Германии, чтобы предложить ему подделать воспоминания Гитлера. В один прекрасный день Глория взрывается и из-за банальной истории с неглаженой рубашкой убивает Антонио тяжелым окороком на кости. Полиции не удается раскрыть это загадочное преступление. Мигель уезжает жить к дантисту, Тони покидает Мадрид со своей бабушкой, А Глория, одинокая и покинутая, думает о самоубийстве. Но неожиданное возвращение младшего сына приносит луч надежды в ее грустную жизнь.

МАТАДОР
(Matador, 1985-1986)

Режиссер: Педро Альмодовар. Сюжет: Педро Альмодовар. Сценарий: Педро Альмодовар при участии Хесуса Ферреро. Оператор: Анхель Луис Фернандес. Звукорежиссеры: Бернар Ортион и Тино Асорес. Монтаж: Хосе Сальседо. Художники-постановщики: Роман Аранго, Хосе Моралес и Жозеф Россель. Композитор: Бернардо Бонецци. Песни: «Esperanto en el cielo, corazon» в исполнении Мины. В ролях: Ассумпта Серна (Мария Карденаль), Антонио Бандерас (Анхель), Начо Мартинес (Диего), Эва Кобо (Эва), Хулиета Серрано (Берта), Чус Лампреаве (Пилар), Кармен Маура (Джулия), Эусебио Понсела (комиссар), Биби

Андерсен (торговка цветами), Вероника Форке (журналистка), Хайме Чаварри (священник), Агустин Альмодовар (полицейский). Производство: Андрее Висенте Гомес, «АО Сиа Ибероамерикана ТВ». Продолжительность: 1 ч. 36 мин.

Диего Монтес, раньше времени вышедший на пенсию из-за полученного на арене удара рогами, управляет школой тореро. Анхель – один из его учеников, странный юноша, страдающий от головокружений и властного характера матери, фанатички «Опус Деи». Однажды вечером, желая доказать учителю свое мужество, Анхель пытается изнасиловать Эву, невесту последнего, которая также является его соседкой. Анхель идет в полицию, чтобы признаться в этом изнасиловании, но, узнав, что на нее напал именно он, Эва отказывается писать заявление, потому что на самом деле не была изнасилована. Тогда Анхель, который очень хочет понести наказание, берет на себя четыре убийства. Адвокат Мария Карденаль должна его защищать. Это одна из поклонниц Диего Монтеса, и, помимо прочего, ей нравится убивать в момент оргазма своих любовников длинной шпилькой для волос. Диего видит Марию по телевизору и начинает следить за ней: впервые они разговаривают в туалете кинотеатра, где только что посмотрели фильм «Дуэль под солнцем». Диего приглашает Марию к себе, она хочет убить его, но он мешает ей это сделать. И тут понимает, что наконец-то нашел человека, похожего на себя. В это время полиция пытается проверить преступления, взятые на себя Анхелем. Джулия, психиатр, изучающая его случай, сообщает инспектору полиции, что Анхель может впадать в состояние гипнотического транса. Действительно, его гиперчувствительность позволяет ему слышать и видеть все убийства, совершающиеся в городе. Напряжение становится невыносимым для Анхеля, он ведет полицию туда, где похоронены две его предполагаемые жертвы, в сад Диего Монтеса. Когда Мария Карденаль видит два трупа, она понимает, что Диего продолжает убивать, что он по-прежнему остался матадором. Теперь они знают, что созданы друг для друга. Диего разрывает помолвку с Эвой, которая идет и сообщает о нем инспектору. В этот день происходит солнечное затмение, и полиция в сопровождении Анхеля приходит на тайную виллу Марии Карденаль. Но слишком поздно: в момент затмения, когда полицейские, Анхель и Эва приходят к месту назначения, звучат два выстрела. Мария и Диего покончили с собой, достигнув экстаза, после страстного любовного акта.

ЗАКОН ЖЕЛАНИЯ

(La ley del deseo, 1986)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Оператор: Анхель Луис Фернандес. Звукорежиссер: Джеймс Уиллис. Монтаж: Хосе Сальседо. Художник-постановщик: Хавьер Фернандес. Музыка: Танго Стравинского, Симфония № 10 Шостаковича. Песни: «Lo dudo» в исполнении «Лос Панчос», «Не покидай меня» в исполнении Маисы Матараццо, «Guardo che Luna» в исполнении Фреда Бонгусто, «Dejame recordar» в исполнении Бола де Ньеве, «Susan Get down» и «Santanasa» в исполнении Альмодовара и Макнамары. В ролях: Эусебио Понсела (Пабло Кинтеро), Кармен Маура (Тина Кинтеро), Антонио Бандерас (Антонио Бенитес), Мигель Молина (Хуан), Биби Андерсен (Мать Ады), Мануэла Валеско (Ада), Фернандо Гильен (инспектор), Начо Мартинес (доктор), Хельга Лине (мать Антонио), Герман Кобос (священник), Агустин Альмодовар (адвокат). Производство: «АО Эль Десео» и «АО Лаурен фильме». Продолжительность: 1 ч. 40 мин.

Пабло Кинтеро – модный режиссер. Его брат изменил пол, чтобы жить в любви со своим отцом, который в конце концов его бросил. Тино, ставший Тиной, теперь живет с десятилетним ребенком, дочерью Ады, манекенщицы, которая также ее бросила, чтобы ездить по миру. Тина великолепна в роли матери, а дочь Ады влюблена в Пабло, и он защищает их обеих. Он же влюблен в Хуана, юношу, который его уважает, но не любит. Хуан возвращается в свой родной город на каникулы, а в это время Пабло знакомится с Антонио, сыном андалусского обывателя, который через несколько часов становится его ревнивым и грозным любовником, хотя до этого у него совсем не было гомосексуального опыта. Антонио обнаруживает любовное письмо, подписанное Хуаном, но написанное Пабло и адресованное им самому себе. Он впадает в страшную ярость. Пабло бежит, чтобы избежать властной любви Антонио, и посылает ему письмо, которое подписывает «Лаура П.» – именем главной героини своего нового сценария, прототипом которой послужила его сестра, – чтобы не вызывать подозрения у родителей. В этом письме Пабло рассказывает Антонио о своей любви к Хуану и о своем желании снова его найти. Но Антонио преследует Хуана в деревне и убивает перед тем, как скрыться незамеченным. Когда приезжает Пабло, подозрение в убийстве тут же падает на него. Возвращаясь в Мадрид, ослепленный слезами, Пабло попадает в автомобильную аварию и теряет память. Мать Антонио показывает полиции письма, полученные ее сыном, они подписаны «Лаура П.» и напечатаны на пишущей машинке Пабло. Лаура П. становится главной подозреваемой, но

найти ее не удается. Антонио возвращается в Мадрид и, чтобы быть ближе к Пабло, по-прежнему лежащему в больнице, обольщает Тину, которая верит в искреннюю любовь. Когда она рассказывает об этом Пабло, тот постепенно вновь обретает силы, но только позже осознает грозящую ей опасность. Вместе с полицией он отправляется в квартиру Тины, занятую Антонио: он стреляет в полицейских и угрожает устроить побоище, если его на час не оставят наедине с Пабло. Тот приходит к нему, и мужчины занимаются любовью, затем Антонио кончает с собой.

ЖЕНЩИНЫ НА ГРАНИ НЕРВНОГО СРЫВА

(Mujeres al borde de un ataque de nervios, 1987)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Оператор: Хосе Луис Алькайн. Звукорежиссер: Жиль Ортион.

Монтаж: Хосе Сальседо. Художник-постановщик: Феликс Мурсиа. Композитор: Бернардо Бонецци. Песни: «Soy infeliz» в исполнении Лолы Бельтран, «Puro teatro» в исполнении Ла Лупе. В ролях: Кармен Маура (Пепа), Фернандо Гильен (Иван), Хулиета Серрано (Люсия), Антонио Бандерас (Карлос), Мария Барранко (Кандела), Росси де Пальма (Мариса), Кити Манвер (Паулина), Лолес Леон (Кристина), Чус Лампреаве (консьержка), Гильермо Монтесинос (шофер такси), Франсиска Кабальеро (теледиктор), Агустин Альмодовар (служащий агентства недвижимости). Производство: «АО Эль Десео». Продолжительность: 1 ч. 35 мин.

Пепа и Иван занимаются дубляжем, они актеры. Благодаря этой профессии Иван объяснялся в любви самым красивым женщинам в кино, но, к несчастью, он на этом не останавливается. После многолетних отношений он порывает с Пепой и оставляет ей послание на автоответчике с просьбой собрать его чемодан. Пепа больше не может оставаться в своей квартире, где ее преследуют воспоминания, и решает ее сдать. Она отчаянно пытается найти Ивана и сообщить ему, что беременна, а пока она ждет, в квартиру приходят многочисленные посетители. Кандела, подруга Пепы, приходит скрываться там от полиции, которая ищет ее за то, что она приютила, не зная того, террористов-шиитов. Люсия тоже приходит, чтобы найти Ивана, который был ее любовником и от которого у нее сын, Карлос, о чем Пепа узнает случайно, когда тот приходит посмотреть ее квартиру с невестой, Марисой. Неустойчивая психически, Люсия на самом деле хочет убить Ивана, который, покинув ее, свел ее с ума: проведя долгие годы в психиатрической больнице, она вновь обрела рассудок, лишь когда услышала в одном телевизионном фильме, как Иван

произносит слова любви, которые говорил ей двадцать лет назад. К Пеле также приходят двое полицейских в поисках Канделы, и хозяйка дома тут же решает эту проблему, угостив их гаспаччо с подмешанным снотворным. Люсии удается украсть револьвер и сбежать в аэропорт, где Иван как раз садится в самолет со своей новой любовницей. Пепе удается разоружить Люсию и таким образом спасти жизнь Ивану, который приглашает ее в кафе выпить по стаканчику и поговорить об их положении. Но Пепа отказывается. Ей это больше не нужно. Все, что она хотела сказать Ивану, укладывается в одно слово: прощай.

СВЯЖИ МЕНЯ!
(Atamel, 1989)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Оператор: Хосе Луис Алькайн. Звук: «Голдстайн и Стайнберг». Монтаж: Хосе Сальседо. Художник-постановщик: Ферран Санчес. Композитор: Эннио Морриконе. Песни: «Resistire» в исполнении Карлоса Торо Монторо и Мануэля де ла Кальва Диего, «Cancion del alma» в исполнении «Лос Койотес», «Santanasa» в исполнении Ф. де Мигеля, П. Альмодовара и Б. Бонецци. В ролях: Виктория Абриль (Марина), Антонио Бандерас (Рикки), Франсиско Рабаль (Массимо Эспехо, режиссер), Лолес Леон (Лола), Хулиета Серрано (Альма), Мария Барранко (Берта), Росси де Пальма (девушка в скутере), Лола Кардона (директор больницы), Франсиска Кабальеро (мать Марины), Агустин Альмодовар (аптекарь). Производство: «АО Эль Десео». Продолжительность: 1 ч. 41 мин.

Рикки, молодой профессиональный взломщик, выписан из психиатрической больницы, где, будучи любовником директрисы, вел спокойную жизнь. Освободившись и не имея ни друзей, ни родных, он мечтает о «нормальном» будущем: создать семью и завести детей. Его выбор останавливается на Марине, девушке, которая когда-то отдалась ему за деньги. Сегодня она, дебютировав в порнокино, стала «нормальной» актрисой, хотя и токсикоманкой. Он видит ее изображение в журнале, где объявляется о начале съемок нового фильма с ее участием. Рикки отправляется в студию, где Марина забавляется с режиссером-эротоманом, парализованным, в кресле-каталке. Рикки следует за Мариной до ее дома, проникает туда силой и, поскольку она сопротивляется, избивает ее, затыкает ей рот и привязывает к кровати, чтобы объяснить свои намерения, которые не изменились: создать семью, завести детей. Рикки проявляет себя как нежный и услужливый человек, он ухаживает за Мариной, кормит ее и достает для нее наркотики, когда у нее ломка.

Постепенно диалог между жертвой и тюремщиком превращается в интимную исповедь: теперь Марина зализывает раны Рикки и страстно занимается с ним любовью. Когда ее сестра Лола приходит, чтобы освободить ее, Марина убегает, но быстро понимает, что ей не хватает Рикки. Она находит его на развалинах дома, где прошло его детство, в деревне. Рикки уезжает вместе с Мариной и Лолой, и все втроем придумывают, распевая, будущее своей новой семьи.

ВЫСОКИЕ КАБЛУКИ
(Tacones lejanos, 1991)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Оператор: Альфредо Майо. Звукорежиссер: Жан Поль Мугёль. Монтаж: Хосе Сальседо. Художник-постановщик: Пьер-Луи Тевене. Композитор: Рюйти Сакамото. Другая музыка: «Solea» и «Saeta» Майлза Дэвиса, «Beyond My Control» и «A Final Request» Джорджа Фэнтона. Песни: «Piensa en mi» и «Un ano de amor» в исполнении Лус Касаль, «Pecadora» в исполнении «Лос Эрманос Росарио». В ролях: Виктория Абриль (Ребекка), Мариса Паредес (Бекки дель Парамо), Мигель Босе (судья/ Уго/ Женщина-Смерть), Педро Диес дель Корраль (Альберто), Феодор Аткин (Мануэль), Биби Андерсен (Чон), Мириам Диас Арока (Исабель), Начо Мартинес (Хуан), Кристина Маркое (Паула), Анна Лисаран (Маргарита), Босио Муньос (Ребекка в детстве), Майрата о Висьедо (мать судьи). Производство: «АО Эль Десео» и «Сиби 2000». Продолжительность: 1 ч. 53 мин.

Бекки дель Парамо, знаменитая поп-певица шестидесятых годов, возвращается в Мадрид после долгих лет отсутствия. Она решила посвятить себя всемирной славе, а не своей дочери, Ребекке, которую она не видела уже пятнадцать лет, но которой все же помогла без ее ведома, устранив ее мужа, который хотел помешать исполнению ее мечты стать певицей. Ребекка стала телеведущей на частном канале, она замужем за Мануэлем, его хозяином. Встреча матери и дочери осложняется тем, что Бекки узнает в зяте одного из своих старых любовников. В вечер приезда она ужинает с супружеской парой, затем все втроем идут на спектакль артистки, «Женщины-Смерть», которая является страстной поклонницей и подражательницей Бекки. Ребекка ходит на ее представления уже давно, когда ощущает сильную потребность увидеть мать, а этим вечером Женщина-Смерть занимается с ней любовью. Бекки вскоре понимает, что замужество ее дочери – неудача, особенно когда Мануэль снова пытается ее соблазнить и объявляет о том, что намерен

развестись. Ночью Мануэль убит на своей вилле. Он провел свой последний вечер со своей любовницей Исабель (которая переводит на язык глухонемых дневник Ребекки) и Бекки, упавшей в его объятия, но решившей порвать с ним окончательно после того, как узнала, что у него есть другая связь. Ребекка обнаруживает труп. Судья Домингес, которому поручено дело, быстро сосредоточивает расследование на матери и дочери, отношения между которыми находятся на мертвой точке с тех пор, как Ребекка узнала, что Бекки встречалась с Мануэлем. В день похорон мужа Ребекка признается в убийстве в прямом телеэфире. В тюрьме она обнаруживает, что забеременела от Женщины-Смерть, и слышит по радио первую песню своей матери, посвященную ей на сольном концерте. Не особенно уверенный в виновности Ребекки, судья организует очную ставку между матерью и дочерью и оставляет женщин вдвоем; они признаются друг другу в недостатке любви, в ревности и всех тайнах своей жизни. Освобожденная из-за недостаточности улик, Ребекка сопровождает свою серьезно заболевшую мать в больницу. Чтобы помочь дочери, которая исповедуется ей в том, что на самом деле убила Мануэля, Бекки решает признаться в убийстве и перед смертью оставляет свои отпечатки на орудии преступления. Ребекка теперь может уехать с отцом своего ребенка, судьей Домингесом, который скрывался в обличье Женщины-Смерть.

КИКА
(Kika, 1993)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Оператор: Альфредо Майо. Звукорежиссер: Жан-Поль Мигель. Монтаж: Хосе Сальседо. Художники-постановщики: Хавьер Фернандес, Ален Бене. Музыка: «Испанский танец № 5» Энрике Гранадоса Кампина, «Concierto para bongo» Переса Прадо, фрагменты из «Сюиты для „Психоза"» Бернарда Херрманна, «Юкали Танго Хабанера» Курта Вайля, «Компарсита» Матоса Родригеса. Песни: «Se nos rompio el amor» в исполнении Фернанды и Бернарды, «Luz de luna» в исполнении Чавелы Варгас. В ролях: Вероника Форке (Кика), Виктория Абриль (Андреа), Питер Койот (Николас), Алекс Казановас (Рамон), Росси де Пальма (Хуана), Сантьяго Лахустисия (Пол Баззо), Анабель Алонсо (Ампаро), Биби Андерсен (прекрасная незнакомка), Чаро Лопес (мать Рамона), Франсиска Кабальеро (Донья Пакита), Агустин Альмодовар (один из рабочих, пришедших чинить дверь квартиры Кики). Производство: «АО Эль Десео» и «Сиби 2000». Продолжительность: 1 ч. 52 мин.

Кика – гримерша, и ее оптимизм подвергается самым различным испытаниям. Она живет с фотографом, Рамоном, специалистом по женскому белью и автором коллажей, темой которых всегда является женское тело в самых чувственных аспектах. Кика встретила Рамона и вновь вдохнула в него жизнь, когда пришла гримировать его после длительного заболевания, похожего на смерть. Они любят друг друга, но между ними нет понимания. Как и многие мужчины, Рамон мало говорит: его преследуют мысли о самоубийстве его матери. Николас, свекор, писатель и бывший любовник Кики, возвращается в Мадрид после двухлетнего отсутствия и обосновывается в студии Рамона, как раз над квартирой, где они живут с Кикой. У Кики проблемы в сексуальной жизни с Рамоном, она снова вступает в отношения с Николасом, который изменяет ей с ее лучшей подругой, Ампаро. Однажды Кику насилует Пол Баззо, порноактер, убежавший из тюрьмы, брат ее домработницы Хуаны. Насилие снимает Андреа, звезда одного жесткого реалити-шоу и бывшая подружка Рамона, которого она поклялась вечно ненавидеть после того, как он ее бросил. Засняв изнасилование Кики, она приступает к отмщению и показывает пленку по телевидению. Кика сильно потрясена этим, она уходит из квартиры, поняв, что Николас, который помогал Андреа, Рамон, который тайком наблюдал из соседнего дома, и Хуана, впустившая к ней Пола Баззо, ее предали. Рамон, найдя доказательства того, что его мать не покончила с собой, но была убита Николасом, отправляется в дом, где тот обосновался, на виллу своей матери. Прибыв туда, он обнаруживает тело мертвой женщины и снова чувствует, что болезнь вернулась к нему. Андреа тоже приезжает, в своем костюме, в котором обычно делает репортажи, в своей футуристической каске-камере, чтобы добиться признаний Николаса: расшифровывая его роман, она понимает, что он опасный серийный убийца. Но Николас отказывается говорить, и Андреа в припадке ярости убивает его, а он, в последнем усилии, успевает выстрелить прямо ей в сердце. Кика приезжает в разгар этой бойни, обнаруживает безразличного Рамона и во второй раз возвращает его к жизни, перед тем как в одиночестве отправиться по новому пути.

ЦВЕТОК МОЕЙ ТАЙНЫ
(La flor de mi secreto, 1995)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Оператор: Аффонсо Беато. Звукорежиссер: Бернардо Мене. Монтаж: Хосе Сальседо. Художники-постановщики: Вольфганг Бурман и Мигель Лопес Пелегрин. Композитор: Альберто Иглесиай. Песни: «Ау

amor» в исполнении Игнасио Хасинто Вилья, «Tonada de luna llena» Симона Диаса в исполнении Каэтано Велосо, «En el ultimo trago» Хосе Альфредо Хименеса Сандовала. В ролях: Мариса Паредес (Лео), Хуан Эчанове (Анхель), Иманол Ариас (Пако), Кармен Элиас (Бетти), Росси де Пальма (Роса), Чус Лампреаве (мать Лео), Хоакин Кортес (Антонио), Мануэла Варгас (Бланка). Производство: «АО Эль Десео» и «Сиби 2000». Продолжительность: 1 ч. 42 мин.

Лео пишет женские романы под псевдонимом Аманда Грис, в Испании она королева жанра. Хотя по контракту она обязана каждый год представлять своему издателю три романа, ей больше не удается выполнять это соглашение. Лео несчастна: она чувствует себя слабой, не способной лгать и проводит дни в ожидании звонка от мужа. Но Пако очень редко звонит из Брюсселя, где в качестве офицера международных сил НАТО участвует в миссии по установлению мира в Боснии. Уже несколько месяцев их супружеская жизнь находится в серьезном кризисе. Любовь Пако умерла, но Лео цепляется за любую надежду, сколь угодно абсурдную. Никто не объясняет ей очевидное – ни муж, ни ее подруга Бетти, психолог, специалист по плохим новостям и тайная любовница Пако. Пытаясь вывести Лео из депрессии, Бетти посылает ее к Анхелю, главному редактору отдела культуры «Эль Пайс». Симпатяга, пьяница, любитель кино и фанат Аманды Грис, Анхель не сомневается, что эта женщина пришла просить его о сотрудничестве в приложении к его журналу, но не знает, что это его любимая писательница. Для начала он предлагает ей написать статью, восхваляющую Аманду Грис, которая только что опубликовала «Ослепление». Она отказывается и говорит, что подобный литературный жанр вызывает у нее ужас, особенно эта писательница. Угнетенная этой беседой, она решает согласиться и совершить артистическое самоубийство, уничтожив свои творения. Пако сообщает ей о своем приходе, и перспектива снова его увидеть вдохновляет Лео…

ЖИВАЯ ПЛОТЬ
(Carne tremula, 1997)

Режиссер: Педро Альмодовар. Сценарист: Педро Альмодовар, при участии Рэя Лориги и Хорхе Геррикаечеварриа. По роману Рут Ренделл. Оператор: Аффонсо Беато. Звукорежиссер: Бернардо Мене. Монтаж: Хосе Сальседо. Композитор: Альберто Иглесиас. В ролях: Хавьер Бардем (Давид), Франческа Нери (Елена), Либерто Рабаль (Виктор), Анхела Молина (Клара), Хосе Санчо (Санчо),

Пенелопа Крус (Исабель), Пилар Бардем (Дона Сентро), Алекс Ангуло (водитель). Производство: «Сиби 2000», «АО Эль Десео», «Франс 3 Синема». Продолжительность: 1 ч. 39 мин.

Виктор родился в Мадриде, в ночь, когда франкистский режим объявил чрезвычайное положение. Через двадцать лет другая ночь играет важную роль в жизни Виктора: он попадает в квартиру к Елене, девушке, с которой уже встречался в клубе. Но Елена, думавшая, что открывает дверь своему дилеру, хочет прогнать Виктора и даже направляет на него пистолет. Вылетает пуля, никто не ранен, но из-за шума соседи вызывают полицию. Давид и Санчо, двое полицейских, приходят к Елене: Виктор кажется им опасным типом, и пока Давид попадает под очарование Елены, Санчо беседует с помощью оружия. Виктор стреляет, пуля попадает в Давида, тот падает. Через несколько лет Виктор выходит из тюрьмы, где он постоянно думал о Елене. Но она отныне живет с Давидом, у которого из-за выпущенной Виктором пули отказали ноги; он стал чемпионом по баскетболу в команде инвалидов. На кладбище, куда он пришел на могилу матери, Виктор встречает Клару, жену Санчо. Разбитая жизнью со своим мужем, насильником и алкоголиком, она находит рядом с Виктором свое тайное счастье: помогает ему устроиться и учит его любить женское тело. Но Виктор по-прежнему хочет найти Елену, и ему удается попасть на работу в детский центр, где она работает, а затем вырвать у нее обещание ночи любви. Елена соглашается при условии, что больше никогда о нем не услышит. Но эта ночь становится для нее незабываемой. Узнав, что Виктор вернулся, Давид угрожает ему, он хочет мести. Виктор сообщает ему, что в ту ночь, когда его парализовало, на курок нажал не он, а Санчо. Давид тогда действительно был любовником Клары, и Санчо отомстил ему за это. Чтобы избавиться от Виктора и от Санчо, Давид пытается заставить их убить друг друга, открыв злобному полицейскому, что за отношения связывают его жену с Виктором. Но на состоявшейся вскоре дуэли жертвами становятся Санчо и… Клара, которая защищала Виктора до конца. Через многие годы, ночью, в Мадриде, у Виктора и Елены рождается ребенок.

ВСЕ О МОЕЙ МАТЕРИ
(Todo sobre mi madre, 1999)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Оператор: Аффонсо Беато. Звукорежиссер: Мигель Рехас. Монтаж: Хосе Сальседо. Композитор: Альберто Иглесиас. В ролях: Сесилия Рот (Мануэла), Мариса Паредес (Ума), Кандела Пенья, Пенелопа Крус

(Роса), Антониа Сан Хуан (Аградо), Роса Мария Сарда. Производство: «Ренн продюксьон», «АО Эль Десео», «Франс 2», «Канал +». Продолжительность: 1 ч. 40 мин.

Мануэла живет с Эстебаном, своим сыном-подростком. Разница в их возрасте составляет всего восемнадцать лет, и они очень дружны. Мать – координатор в Национальной организации по пересадке органов в больнице Рамона и Кахаля, в Мадриде. Сын, страстно влюбленный в литературу, хочет стать писателем и только что начал роман под названием «Все о моей матери», на что его вдохновил фильм «Все о Еве» Манкевича. На семнадцатилетие Эстебана Мануэла дарит ему томик Трумена Капоте, «Музыка для хамелеонов», и вечер в театре, где они смотрят «Трамвай „Желание"». Мать и сын вместе восхищаются Хумой Рохо, актрисой, играющей роль Бланш Дюбуа. Когда они выходят из театра, льет проливной дождь, но Эстебан настаивает на том, чтобы попросить автограф у Хумы. Под аркой напротив артистического подъезда Мануэла и Эстебан ждут выхода актрисы, вспоминая чувства, вызванные в них пьесой. К удивлению Эстебана, мать рассказывает ему, что двадцать лет назад играла Стеллу, а отец Эстебана играл Ковальского. Он поражен тем, что Мануэла наконец говорит ему об отце. Уже давно он хотел узнать об этом незнакомце. Мануэла обещает ему, что, когда они вернутся домой, она все ему расскажет. Именно тогда выходят Хума и Нина Крус, ее партнерша и подруга. Они ссорятся, останавливают такси. Когда машина трогается с места, Эстебан бежит за ней, но его сбивает другая машина. Та уезжает, а Эстебан лежит без движения, не реагируя на крики матери. В отчаянии, обезумев от горя, Мануэла бежит из Мадрида в Барселону. Решив исполнить последнее желание своего сына, она отправляется на поиски мужчины, которого любила и с которым рассталась восемнадцать лет назад, отца своего сына. Его тоже звали Эстебан, до того как он превратился в Лолу.

ПОГОВОРИ С НЕЙ
(Hable con elk, 2002)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Исполнительный продюсер: Агустин Альмодовар. Директор производства: Эстер Гарсиа. Оператор: Хавьер Агирресаробе. Монтаж: Хосе Сальседо. Композитор: Альберто Иглесиас. Художественный руководитель: Анчон Гомес. Помощник продюсера: Мичель Рубен. Грим: Кармеле Солер. Прически: Франсиско Родригес. Художник по костюмам: Соня Гранде. Звукорежиссер: Мигель Рехас. Комбинированные съемки: Хосе А. Бермудес. Хореография: Пина

Бауш. В ролях: Хавьер Камара (Бениньо), Дарио Грандинетти (Марко), Леонор Уотлинг (Алисия), Росарио Флорес (Лидия), Мариола Фуэнтес (Роса), Джеральдина Чаплин (Катерина Билова), также принимают участие: Пина Бауш, Каэтано Велосо, Роберто Альварес, Лола Дуанас, Адольфо Фернандес, Чус Лампреаве, Лолес Леон, Феле Мартинес, Элио Педрегал, Хосе Санчес, Пас Вега. Производство: «Ренн продюксьон», «АО Эль Десео», «Франс 3». Продолжительность: 1 ч. 52 мин.

Розовый занавес цвета лосося, с большой золотой бахромой, открывается, и начинается спектакль Пины Бауш «Кафе „Мюллер"». Среди зрителей рядом сидят двое мужчин. Они не знают друг друга. Это Бениньо, молодой санитар, и Марко, сорокалетний писатель. На сцене, полной деревянных стульев и столов, две женщины с закрытыми глазами и вытянутыми руками перемещаются в такт музыке – «Королева фей» Генри Перселла. Спектакль так волнует Марко, что он разражается рыданиями. Бениньо видит слезы своего соседа в темноте зала. Он хотел бы сказать ему, что спектакль его тоже очень взволновал, но не решается. Через несколько месяцев двое мужчин встречаются в частной клинике «Эль Боске», где работает Бениньо. Лидия, подружка Марко, профессиональный тореро, была ранена на корриде и впала в кому. А Бениньо ухаживает за другой находящейся в коме женщиной, Алисией, молодой танцовщицей. Когда Марко проходит мимо комнаты Алисии, Бениньо без колебаний подходит к нему. Это начало большой дружбы, прямой, как американские горки! Время течет в стенах клиники. Жизнь четырех героев идет своим чередом, во всех направлениях, в прошлое, настоящее, будущее, и влечет к неожиданной судьбе.

«Поговори с ней» – это история о дружбе между двумя мужчинами, об одиночестве и долгом исцелении от любовных ран. Это также фильм о невозможности диалога, но и об общении, о кино как о предмете разговора. Фильм пытается показать: 1) что монолог перед лицом аутизма может стать формой диалога, 2) что молчание может выражать красноречие тела, 3) что кино может стать идеальной связкой в отношениях между людьми и, наконец, 4) что кино, пересказанное словами, может удержать время и вписаться в жизнь рассказчика и той, кто его слушает. «Поговори с ней» – это фильм об удовольствии рассказывать и о слове как оружии против одиночества, болезни, смерти и безумия. Это также фильм о безумии. Безумии, иногда таком мягком и полном добра, что трудно отличить его от нормальности.

«Все о моей матери» заканчивался занавесом, который

поднимался над погрузившейся в тьму сценой. «Поговори с ней» начинается с такого же занавеса, который также поднимается над сценой. Персонажи «Все о моей матери» были актрисами, хвастуньями, женщинами, способными играть в фильме и в жизни. «Поговори с ней» – это история рассказчиков, которые говорят о себе, мужчин, которые говорят с теми, кто может их услышать, и особенно с теми, кто их услышать не может.

ДУРНОЕ ВОСПИТАНИЕ
(La mala educacion, 2004)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Продюсер: Агустин Альмодовар. Исполнительный продюсер: Эстер Гарсиа. Оператор: Хосе Луис Алькайн. Монтаж: Хосе Сальседо. Композитор: Альберто Иглесиас. Художественный руководитель: Анчон Гомес. Звукоинженер: Мигель Рехас. Микширование: Хосе Антонио Бермудес. Второй оператор: Хоакин Манчадо. Грим: Анна Лосано. Прически: Пепито Уэс. Художник по костюмам: Пако Дельгадо, при участии Жана-Поля Готье. В ролях: Гаэль Гарсиа Берналь (Анхель/Хуан/Сахара), Феле Мартинес (Энрике Годед), Хавьер Камара (Пакито), Даниель Хименес Качо (отец Маноло), Луис Хомар (господин Беренгер), Франсиско Бойра (Игнасио), Франсиско Маэстре (отец Хосе), Хуан Фернандес (Мартин), Игнасио Перес (Игнасио в детстве), Рауль Г. Форнейро (Энрике в детстве), Петра Мартинес (мать Игнасио), Сандра (Нэнси Долл), Роберто Ойас (бармен в «Галисии»). Производство: «Канал + Эспанья», «АО Эль Десео», «Телевисион Эспаньола». Продолжительность: 1 ч. 45 мин.

Два мальчика, Игнасио и Энрике, открывают для себя любовь, кино и страх в одной религиозной школе в начале шестидесятых годов. Отец Маноло, директор заведения и преподаватель литературы, является свидетелем и действующим лицом этих первых открытий. Три персонажа увидятся еще два раза, в конце семидесятых и в 1980 году. Эта вторая встреча станет решающей для жизни и смерти одного из них.

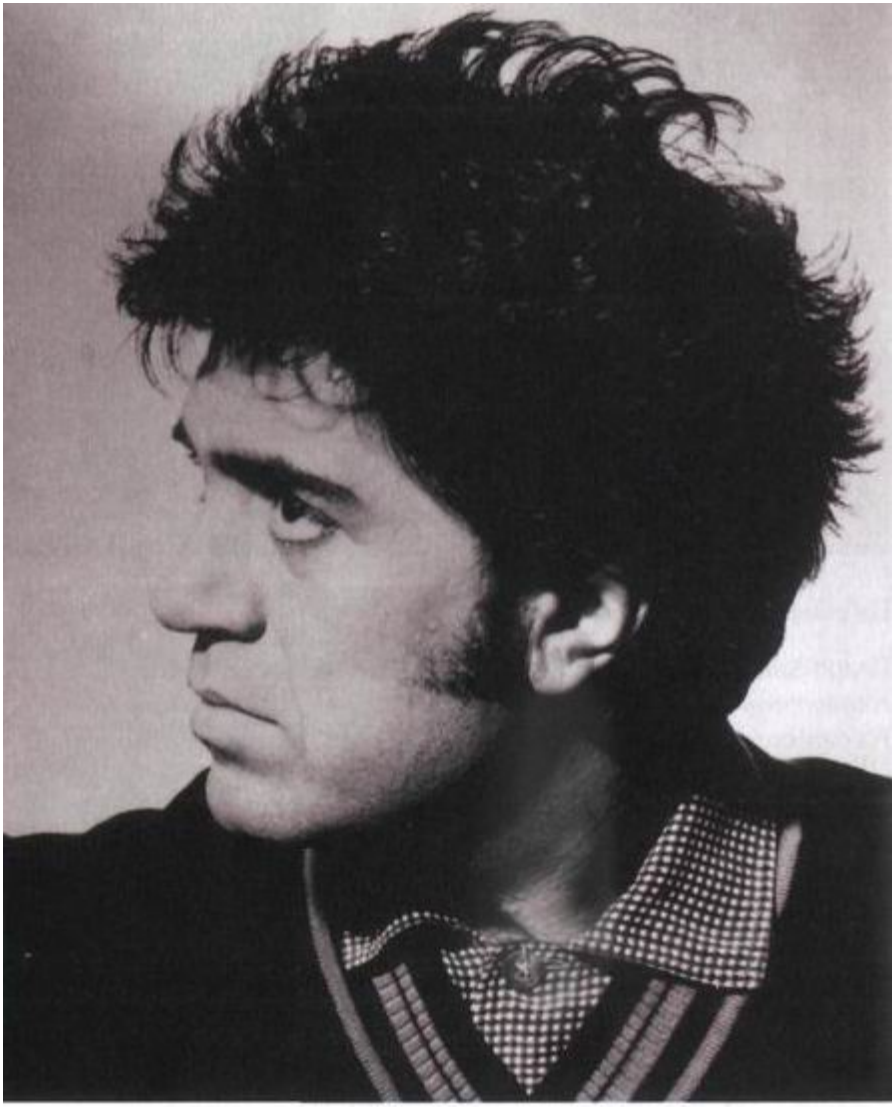
ВОЗВРАЩЕНИЕ
(Volver, 2006)

Режиссер и сценарист: Педро Альмодовар. Продюсер: Эстер Гарсиа. Исполнительный продюсер: Агустин Альмодовар. Оператор: Хосе Луис Алькайн. Монтаж: Хосе Сальседо. Композитор: Альберто Иглесиас. Звукоинженер: Мигель Рехас. Микширование: Хосе Антонио Бермудес. Грим: Марило Осуна. Художник по костюмам: Сабин Дайгелер. В ролях: Пенелопа Крус

(Раймунда), Кармен Маура (Ирен), Лола Дуэньяс (Сол), Бьянка Портильо (Агустина), Йохана Кобо (Паула), Чус Лампреаве (тетя Паула), Антонио де ла Торре (Пако), Карлос Бланко (Эмилио), Мариа Исабель Диас (Регина), Карлос Гарсиа Камберо (Карлос). Производство: «Канал + Эспанья», «АО Эль Десео», «Телевисион Эспаньола», Министерство культуры. Продолжительность: 2 ч. 01 мин.

Раймунда живет в Мадриде с дочерью Паулой и мужем Пако, который вечно пьян. Ее сестра Сол живет отдельно и подпольно держит женскую парикмахерскую. Много лет назад родители сестер погибли при пожаре в их родной ламанчской деревне. Их тетка, Паула, по-прежнему живет в деревне и говорит о своей сестре Ирен так, будто мать Раймунды и Сол еще жива. Когда же тетя Паула умирает, ситуация поворачивается самым неожиданным образом и прошлое возвращается…

Иллюстрации



Педро Альмодовар

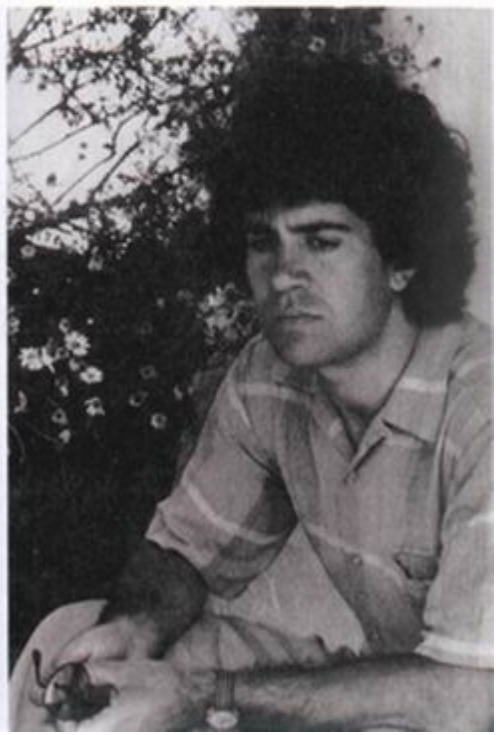
Из семейного альбома

Педро Альмодовар в центре, между двумя одноклассниками.

Альмодовар играет на гитаре рядом с товарищем из класса.

На снимке внизу: вся семья будущего кинематографиста в сборе (Педро Альмодовар стоит позади своего отца).

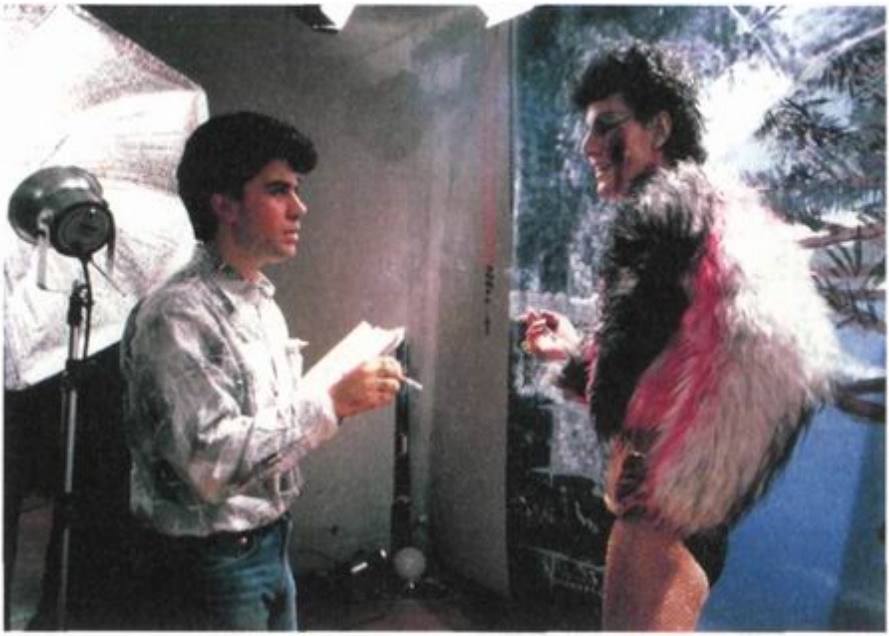
В начале 70-х годов, сразу после прибытия в Мадрид.
Этот поворот своей жизни Педро Альмодовар описывает в одном из рассказов сборника «Патти Дифуса и другие тексты» (1991), «Приехать в Мадрид»: «Первое воспоминание слетело с губ моей матери, я тогда был совсем маленький. Мать рассказывала нам, словно сказку, как она девочкой приезжала в Мадрид и гуляла по улице Алькала. Это было в двадцатые годы... Мать создала для меня образ Мадрида как города из легенды, и я представлял его в виде одной из иллюстраций в энциклопедии, которые мне так нравились. Я думал, что жить в Мадриде — это то же самое, что жить внутри фильма „Императрица Сиси"»
(пер. К Корконосенко).



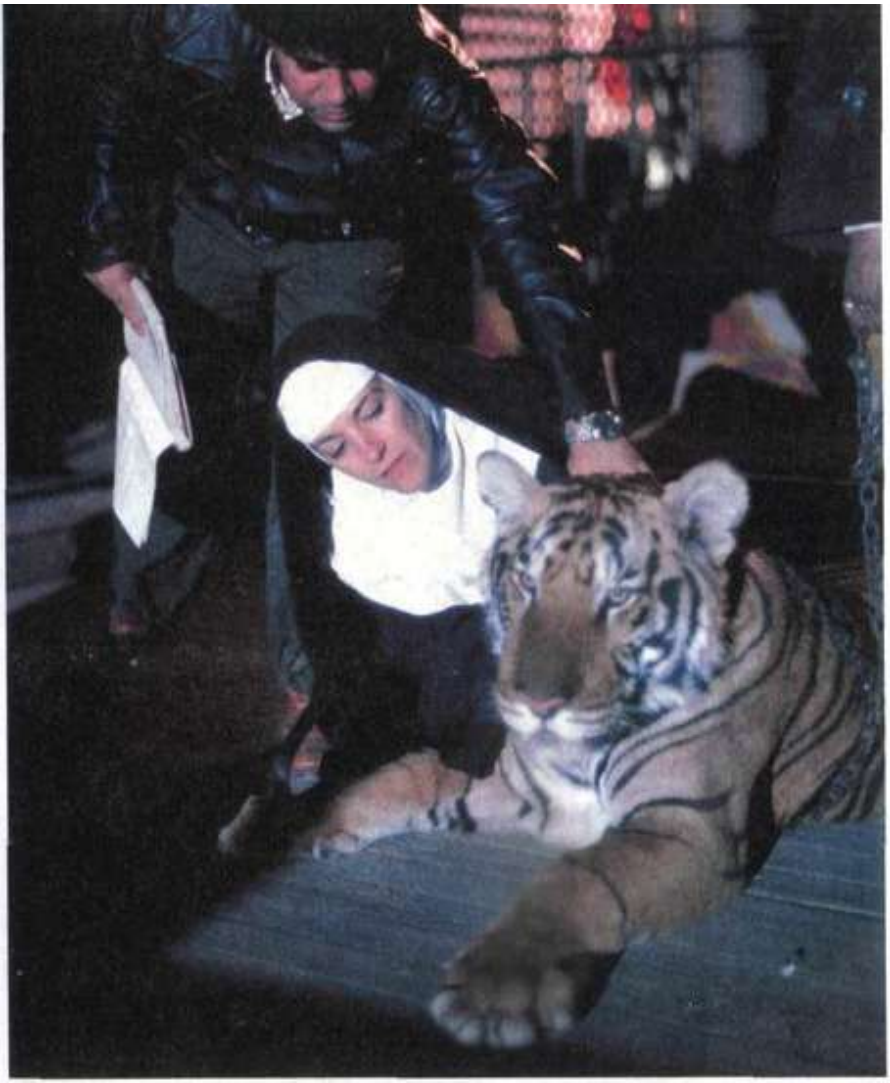
Во время военной службы.

Рекламный плакат, анонсирующий выход на мадридские экраны «Пепи, Люси, Бом...» — фильма, включенного в конкурсную программу фестиваля в Сан-Себастьяне в 1980 году.

В начале 1980-х годов Педро Альмодовар записал несколько дисков с Фани Макнамарой (он же Фабио де Мигель).
Тандем Альмодовар—Макнамара имел заслуженный успех, но Альмодовар несколько дистанцировался от статуса рок-звезды, как и написал в 1983 году в газете «Диарио 16»: «Наши песни — всего лишь копии того, что мы любим, эклектичные и с ироническими текстами. Плагиат и тщеславие могут служить хорошими составляющими успеха, но не думаю, что следует и дальше двигаться по этому пути».



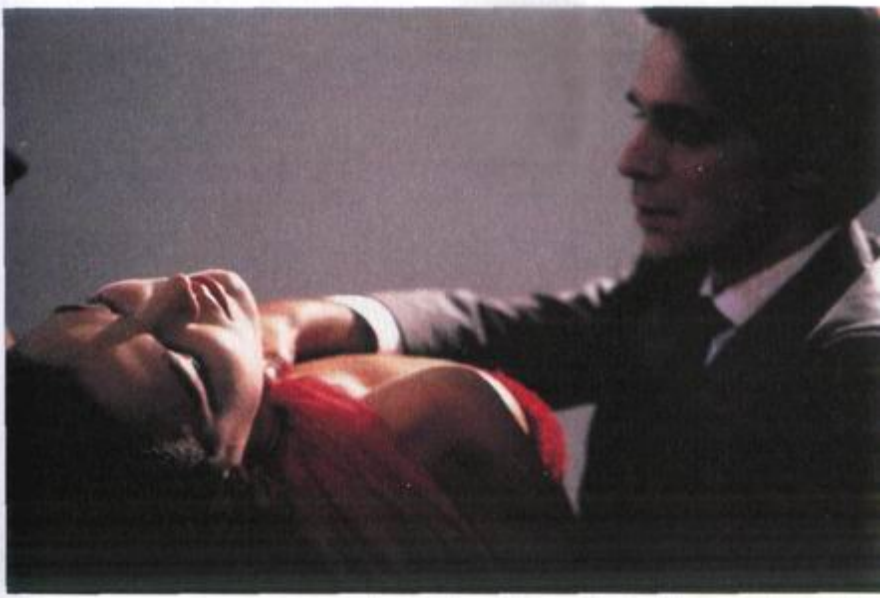
Съемки сцены из фильма «Лабиринт страстей»: Альмодовар создает фотороман с участием Фани Макнамары. И действительно, во время съемок «Лабиринта страстей» в «Эль Вибора» появился фотороман Альмодовара «Вся твоя». Его героиню, Патти Дифусу, нещадно насиловали, и играл ее именно Фабио де Мигель, он же Фани Макнамара.



С сестрой Падшей: осознавая, что предлагает Кармен Мауре второстепенную роль, самой невзрачной монашки из «Нескромного обаяния порока», Альмодовар посадил рядом с ней тигра, дабы привлечь внимание зрителей.

Глория (Кармен Маура), Кристаль (Вероника Форке, будущая Кика) и клиент, которого играет испанский режиссер Хайме Чаварри. Бабушка (Чус Лампреаве) и ящерица по имени Архент. Главные действующие лица небольшой общины в фильме «За что мне это?».

Ассумпта Серна и Начо Мартинес в хореографических позах; чувственно-мертвенные мизансцены, разработанные Альмодоваром для «Матадора».



Кармен Маура и Росси де Пальма в шокирующе красных нарядах в «Женщинах на грани нервного срыва». Сам цвет уже находится на грани, способен вызвать истерику.

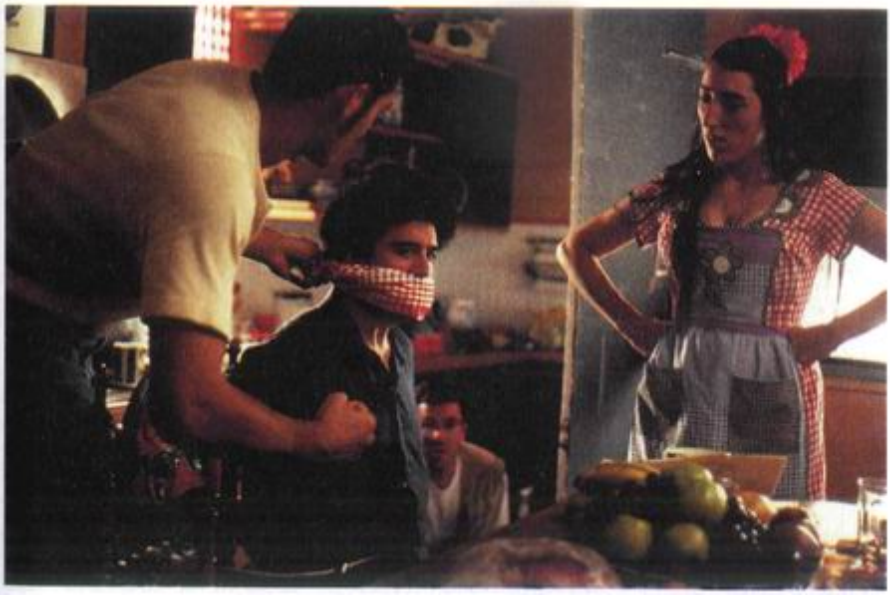
Работа в «семье» — Педро Альмодовар со своими актерами на съемках «Свяжи меня!». Виктория Абриль впервые была звездой фильма Альмодовара (до этого она лишь один раз появилась в «Законе желания»), в то время как Антонио Бандерас играл у него в последний раз, пока не доказано обратное.

Дочь и мать, женщина и ее любовник, и всего лишь два персонажа, чтобы исполнять все эти роли в «Высоких каблуках»: Ребекка (Виктория Абриль) и судья Домингес (Мигель Босе).

Отблески великой визуальной авантюры под названием «Кика»: на скамейке, взятой из декораций квартиры Кики, Педро Альмодовар с Жан-Полем Готье, который создал костюмы для Виктории Абриль.

Режиссер наставляет свое создание, «готовое убить или же умереть за... кадр»: Педро Альмодовар и Виктория Абриль во время съемок «Кики».

Кино Педро Альмодовара держится в первую очередь на его манере руководить актерами, одновременно скрытой и явной.

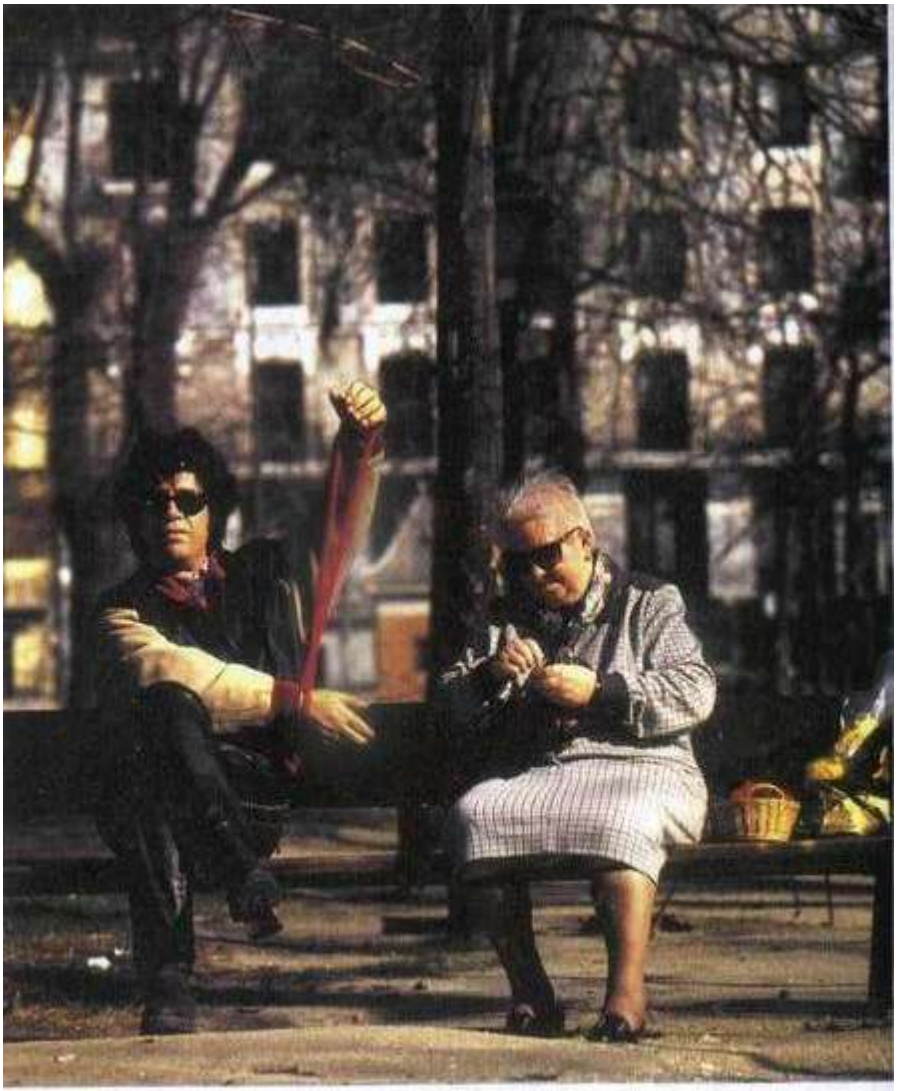


Педро Альмодовар с Хавьером Бардемом и Хосе Санчо во время съемок «Живой плоти». Этот фильм был вторым опытом сотрудничества Альмодовара с бразильским оператором Аффонсо Беато, который начал в шестидесятые годы с «синема ново» и работал, в частности, над фильмом Глаубера Роша «Антониу дас Мортес» (1969).

Двое полицейских, Елена (Франческа Нери) и Виктор (Либерто Рабаль), в балетной сцене соблазнения, напоминающей бой быков под дулами пистолетов.

Мануэла (Сесилия Рот) и сестра Роса (Пенелопа Крус) в одной из сцен «Все о моей матери». Как говорит Аградо: «Три одинокие девушки в почти пустой квартире — это мне всегда напоминало „Как выйти замуж за миллионера“».

С Антонией Сан-Хуан во время съемок монолога Аградо. Антония, звезда мадридских кабаре, с блеском выступила в излюбленном Альмодоваром жанре театра одного актера.



Педро Альмодовар и его мать, сфотографированные в Мадриде Катрин Каброль.

notes

Примечания

1

«Девушек Альмодовара» (англ.).

2

Не дает мне заснуть (исп.).

3

«Святой Жене, комедиант и мученик» (1952) – работа Жан-Поля Сартра о Жане Жене.

4

На самом деле имеется в виду Барбара Лоден.

5

Фейдо Жорж (1861 – 1921) – французский драматург; сюжеты его пьес часто строились на комических ошибках или совпадениях.

6

Следующей сенсацией (англ.).

«Я стану матерью» (исп.).

8

Фильм также известен по-русски как «Чудесная страна».

9

Сладкая жизнь (ит.).